MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03746 4260

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/musiquesdaujourd0000vuil

F. 174

ÉMILE VUILLERMOZ

MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

" ARTISTES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI "

PARIS

LES ÉDITIONS G. CRÈS ET Cie

21, RUE HAUTEFEUILLE, 21

MCMXXIII

Quatrième édition

BIBLIOTECA DEL MAESTRO CONRADO DEL CAMPO

Titulo de la Obra.- Musique d'aujourd'hui

Autor.- Emile Vuillermoz

CONRADO DEL CAMPO
BIBLIOTECA

Libreria de vitrina.- 8ª Estante.- 8º nº.- 874
(despacho)

MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

ÉMILE VUILLERMOZ

MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

BIBLIOTECA

« ARTISTES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI »

PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS ET Cie
21, RUE HAUTEFEUILLE, 21

MCMXXIII

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE VINGT-CINQ EXEMPLAIRES SUR VERGÉ PUR FIL LAFUMA, DONT CINQ HORS COMMERCE, NUMÉROTÉS DE 1 A 20 ET DE 21 A 25.

Tous droits de reproduction, de traduction, et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright by Les Éditions G. Crès et Cie, 1923.

PRÉFACE

*Voici un volume qui réunit un certain nombre d'études musicales publiées par Emile Vuillermoz dans divers journaux ou revues et, notamment, sous le titre d'*Edition musicale, *dans le journal* le Temps. *Ce volume, je prends un particulier plaisir à le présenter au public, d'abord parce que je suis fermement convaincu du haut et captivant intérêt qu'il offre et, aussi, parce que, parmi les musiciens qu'Emile Vuillermoz y a fort judicieusement mis en belle place, il en est qui furent, jadis, mes disciples et qui, passés maîtres, m'ont gardé un attachement auquel je reste très sensible.*

Ainsi qu'on le verra, le mouvement musical de ces vingt dernières années est incontestablement ce qui a le plus attiré et retenu l'attention et les sympathies d'Emile Vuillermoz, mouvement auquel il ne s'est pas uniquement contenté de participer mais qu'il a soutenu presque quotidiennement de sa plume avec le zèle le plus cordial, le courage le plus tenace, l'esprit, la verve, le talent les plus certains. Ce culte, cette ferveur qui

pourraient sembler se restreindre à la musique d'aujourd'hui signifieraient-ils qu'Emile Vuillermoz a oublié le magnifique, le royal héritage que nous a légué le passé? Il est trop foncièrement musicien et trop universellement instruit pour ne pas convenir qu'à l'exemple de nos plus illustres aînés, chacun de nous doit, à la faveur de sa sensibilité et dans la mesure de ses dons, essayer d'ajouter une pierre au grand édifice et borner là son ambition.

Il faut lire ce volume. On n'y trouvera ni dogmes ni prédications mais, simplement, des pages où sont dites des choses que connaît profondément celui qui les dit, des analyses à la fois très subtiles et très claires et un style qui, ne s'abstenant ni d'esprit, ni de fantaisie, présente les images les plus inattendues et les plus frappantes au lieu et place de considérations ou de définitions techniques dont le tact d'Emile Vuillermoz a su préserver le lecteur.

GABRIEL FAURÉ.

MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

GABRIEL FAURÉ

MIRAGES

I. *Cygne sur l'eau.* — II. *Reflets dans l'eau.* — III. *Jardin nocturne.* — IV. *Danseuse.*

C'est un mince recueil de mélodies. Un petit album de vingt pages seulement, mais qui contient exactement vingt pages de musique pure. Dans plus d'une partition de trois cents feuillets, le chercheur le plus patient serait bien en peine d'en découvrir un aussi grand nombre.

Le génie de Gabriel Fauré est semblable à ce « parfum impérissable » dont il sut distiller jadis, en quelques accords, l'âme flottante. Il concentre dans une seule goutte toute sa griserie et la plus minuscule cassolette peut lui servir de prison embaumée. La plus courte mélodie de ce musicien incomparable « s'évapore ainsi qu'un encensoir » d'où monte lentement une volute enivrante et où se consume, invisible, un cœur ardent. Celui qui

s'est penché sur cette musique, et qui en a respiré, longuement, les harmonies vaporisées, demeure à jamais prisonnier de leur sortilège.

L'art fauréen tient, dans l'histoire de la musique, une place singulière. C'est, à la fois, une confidence et une prophétie. Aucun discours musical ne semble, au premier abord, plus timide, plus discret, plus réservé ; aucun ne contient, cependant, plus de hardiesses, plus de propos audacieux, plus d'expressions osées. Cette éloquence séditieuse fait peu de bruit, mais elle n'en est que plus persuasive. Et ce qu'elle chuchote est un grand secret subversif.

Je ne crois pas diminuer la gloire de Gabriel Fauré, ni contrister ce souriant philosophe, en affirmant que les observateurs attentifs qui ont étudié de près et compris le langage et la pensée du plus courtois et du plus suave des révolutionnaires ne sont pas extrêmement nombreux. Quand on a célébré la grâce verlainienne du compositeur de *Clair de lune,* quand on a vanté son charme, sa distinction et son élégance, on croit souvent lui avoir rendu pleine justice. C'est commettre, au contraire, l'injustice la plus criante. L'apport de Gabriel Fauré dans l'art contemporain est infiniment plus sérieux et plus profond. Les lettrés de la musique en connaissent seuls l'importance. Elle est considérable.

Sans vouloir ramener toute l'histoire de la mu-

sique à la seule énumération des conquêtes verbales qui l'ont jalonnée, il faut bien reconnaître que ses grandes dates sont celles où s'est enrichi de termes nouveaux ce langage en perpétuelle évolution qui tend vers une subtilité et une opulence sans cesse accrues. Les grandes révolutions, de Monteverde à Strawinsky, ont été marquées par des annexions de vocabulaire beaucoup plus que par des victoires de pensée ou de sentiment. Ce qui sépare si profondément les *Jeux d'eau* de Ravel de la description du ruisseau d'*Acis et Galatée* de Hændel, par exemple, ce n'est pas le fond, c'est la forme ; ce n'est pas la sincérité, c'est la technique. Si l'on admet en art la notion du progrès — postulat qui n'est pas accepté par tout le monde — il faut donc le faire résider dans le perfectionnement du langage, dans l'amélioration de l'outillage des forgerons harmonieux.

Les sujets d'inspiration musicale sont limités parce qu'ils sont éternels. Les compositeurs de tous les siècles chantent et chanteront toujours les mêmes passions et décriront les mêmes paysages. Si nous n'admettons pas que l'invention de locutions mélodiques ou harmoniques nouvelles, plus souples et plus pénétrantes, de timbres inédits plus raffinés, plus puissants ou plus évocateurs puisse permettre aux musiciens de demain d'aller plus loin que leurs aînés dans l'évocation de ces passions ou la description de ces horizons immuables, il devient parfaitement inutile et terriblement

prétentieux de continuer à barrer des doubles croches depuis que Mozart est mort

Le musicien qui apporte à ses contemporains des trouvailles de mots, des expressions heureuses, une écriture d'une richesse et d'une ingéniosité insoupçonnées est donc un grand bienfaiteur de son art. C'est un « éveilleur ». Il engendre des chefs-d'œuvre, il ouvre des portes que franchiront demain des artistes de génie qui cherchaient leur voie. Il faut saluer la naissance de ces explorateurs comme une rare libéralité du destin.

La musique moderne a été assez favorablement partagée sous ce rapport. Depuis l'aventure wagnérienne, elle a vu, chaque jour, s'agrandir son domaine technique et chacun s'est efforcé de reculer ses frontières. Quelques-uns de ses prospecteurs ont accompli leur tâche avec fracas: Gabriel Fauré s'acquitta de la sienne sans bruit, mais il est peut-être celui qui fit preuve de la plus courageuse clairvoyance et enregistra les résultats les plus décisifs.

Lisez ses *Mirages*. Vous trouverez dans ces quatre mélodies une sorte de résumé schématique de sa carrière d'inventeur d'harmonies, de la *Bonne chanson* à *Pénélope*. Toute sa technique est là, épurée, apaisée, ramenée à l'essentiel. C'est celle d'un maître parvenu aux sommets de son art. Son style est idéalisé, dépouillé de tout ornement; pas une note n'est inutile, pas une altération n'est su-

perflue. Cette écriture si orfévrée, si fouillée se présente aujourd'hui sans la moindre recherche de coquetterie : et, par un prodige inexplicable, cette simplicité ne lui enlève rien de sa magnificence.

Il faut regarder d'assez près l'enchaînement de ces modestes accords, écrits, la plupart du temps, à trois ou quatre parties sans la moindre « doublure », pour comprendre cette paradoxale virtuosité. Cette écriture est une écriture essentiellement *intelligente*. Elle procède par allusions, par rapprochements, par feintes, par frôlements audacieux, par substitutions spirituelles, par fausses sorties, par équivoques et par escamotage. La note que l'on attend se dérobe : un subtil « retard » indique malicieusement sa cachette. Mais, au moment où l'on croit la saisir, une appoggiature non résolue l'emporte déjà dans une autre direction harmonique. Les accords se transforment avec une facilité déconcertante. Tout gonflés de dissonances rares, dont aucune n'est arbitraire, ils changent de couleur comme des caméléons. Mais il règne dans ces jeux savants une aisance et une logique absolument inimitables qui en font la noblesse. Et la pensée n'est jamais sacrifiée à cette prestigieuse écriture.

Prenez la première mélodie du recueil, *Cygne sur l'eau*, observez, dès le début, l'insensible impulsion qui éloigne paisiblement de la tonique

la courbe calme de la mélodie prête à gagner le large : le majestueux oiseau qu'elle décrit ne quitte pas la rive avec plus de douceur. C'est une progression lente et quasi-silencieuse. Des harmonies ouatées se fondent dans le sillage d'un chant qui avance presque constamment par degrés conjoints, avec une orgueilleuse indolence. Ce départ est d'une souplesse et d'une grâce inégalables.

Sans condescendre à la description servile, cette musique ne perd, en effet, jamais de vue les plus fugitives intentions de son texte. Et, d'une touche légère, sans insister, elle précise et souligne la vision des poètes. Voyez avec quelle maîtrise se trouve indiqué le glissement du cygne qui effleure les nénuphars dont chaque corolle « tour à tour a fleuri de désir et d'espoir » : une délicieuse marche harmonique fend les ondes tranquilles de ce beau lac de musique et fait s'épanouir, l'un après l'autre, sur son passage, des accords qui s'ouvrent et brillent comme des fleurs.

Et quels extraordinaires effets le grand virtuose des « septièmes » tire de la juxtaposition de ces accords hardiment déplacés d'une seule pièce, sans renversements, qui transforment brusquement l'éclairage de la mélodie (« Renoncez, beau cygne chimérique, à ce voyage lent vers de troubles destins... ») et vous ramènent soudain au ton initial par un de ces miracles de fausse candeur dont l'auteur du « nocturne » de *Shylock* a le secret !

La fluidité et la transparence de l'eau n'ont jamais trouvé de meilleur peintre que Gabriel Fauré. La seconde mélodie des *Mirages* n'est que fraîcheur, reflets et cristal limpide. Le choc d'un *ut* dièse ride un instant la nappe liquide : de grands cercles se forment à sa surface. Des triolets les élargissent et les poussent vers les rives où ils viennent mourir dans l'apaisement du rythme binaire. Et le calme renaît sur le « miroir enchanté ». Jamais musicien n'avait obtenu jusqu'ici, par des moyens aussi simples et aussi raffinés à la fois, une évocation aussi saisissante sans quitter le domaine de la musique pure. Et jamais jongleur de l'écriture artiste ne réussira une progression aussi chatoyante que celle qui porte sur ses ailes diaprées les vers : « Alors, au fond du Passé bleu, mon corps mince n'était qu'un peu d'ombre mouvante sous les lauriers et les cyprès... » Qui n'a pas éprouvé la joie délicate de tenir sous ses doigts ces accords dont un mécanisme fragile assure la féerique transformation, qui n'a pas pris plaisir à nouer et à dénouer les fils qui les unissent, qui n'a pas éprouvé leur force ascensionnelle, ignore une volupté musicale d'une rare intensité.

Il y a plus de simplicité encore dans le *Jardin nocturne*. Là, l'écriture s'amenuise jusqu'aux limites de l'insaisissable. Lorsque l'eau fuit « goutte à goutte au bord des vasques rondes », c'est véritablement avec le seul dialogue de deux gout-

telettes mélodieuses que le compositeur parvient à réaliser le rêve du poète sans renoncer le moins du monde à la substantielle saveur de son discours musical.

Et je ne sais si ce tour de force n'est pas éclipsé par celui de *Danseuse*, où le simple accent balancé d'une double croche fait naître irrésistiblement l'image d'une giration infatigable, de bras nus s'élevant et s'abaissant comme des ailes et de voiles alternativement gonflés ou affaissés autour de la hampe svelte d'un souple corps de femme.

On reconnaîtra là le génie fauréen, toujours discret et secret, toujours habile à suggérer, grâce à une indication fugace et imperceptible, toujours prompt à libérer le rêve. On retrouvera dans ces *Mirages* toutes les séductions voluptueuses de *Soir* et toute la tendre gravité de la *Chanson d'Ève*. On les retrouvera sous une forme presque éthérée qui pourra dérouter les lecteurs superficiels, mais qui comblera de délices les familiers de ce style de haute qualité qui connaissent sa courbe heureuse.

Les *Mirages* donneront également à plus d'un compositeur d'utiles leçons de prosodie. Peu de musiciens possèdent ce sens mystérieux du rythme des mots français, si fuyant, si léger, si trompeur. Notre langue, on le sait, n'a pas les élastiques et chantantes inflexions de l'italien ni le

profil heurté et les énergiques accents de la déclamation allemande. Sa mélodie s'inscrit dans des intervalles de peu d'étendue. Mais son harmonie est fine et précise et exige un respect attentif. Gabriel Fauré use à son égard de procédés d'une habileté singulière. Il lui prête une sorte de souplesse artificielle par l'emploi de syncopes qui lui communiquent d'utiles élans. La recette n'est pas sans danger. Elle ne peut être appliquée que par un maître qui connaît la limite de résistance d'une voyelle et les possibilités d'extension mélodique d'une syllabe entre deux accentuations empruntées au langage courant. Tout autre que lui échouerait dans cette gageure. L'auteur du *Don silencieux* en tire des effets infaillibles. Ici encore, il a trouvé les éclairages verbaux les plus justes et les plus adroits pour faire valoir la couleur musicale de son poème.

Toutes ces qualités ne sont évidemment pas de celles qui assurent à un artiste une popularité formidable. Les mérites d'un novateur de cette race demeurent forcément un peu intimidants pour une foule. La gloire de Gabriel Fauré éblouira de plus en plus, dans l'avenir, les musiciens en possession des secrets de leur art, sans atteindre probablement les masses profondes des auditeurs de bonne volonté. L'esthétique de cette musique est fondée sur une aristocratie de l'intelligence

et du cœur qui sélectionne impitoyablement ses fidèles. Ne nous étonnons donc pas de la voir si souvent trahie.

Toutes les chanteuses de France et, hélas ! de Navarre ont mis les mélodies de Fauré à leur répertoire : combien d'entre elles sont capables de défendre cette musique transcendante qui voile son rayonnement avec une sorte de pudeur jalouse ?

Il y a dans cet art quelque chose de si neuf et de si rare qu'il est peut-être celui qui déconcerte le plus profondément les étrangers. Il faut connaître à fond l'âme de ce pays pour goûter pleinement la saveur précieuse de ce lyrisme confidentiel qui ne pouvait naître ailleurs que chez nous. En Allemagne, dans des milieux avertis où les œuvres d'apparence plus agressive d'un Debussy ou d'un Ravel sont acceptées sans résistance, le style de Fauré demeure une énigme impénétrable. Cette pureté, cette profondeur dans la nonchalance, cette puissance dans la douceur et ce ton modeste pour tenir des propos définitifs, tout semble inquiétant et paradoxal à certains auditeurs ingénus qui ne peuvent concevoir cette discrète façon d'avoir du génie.

Avec un peu d'égoïsme — car la musique manque peut-être ici à son devoir international, — félicitons-nous de posséder seuls cet harmonieux secret. C'est l'honneur de notre terre de pouvoir donner naissance à des artistes aussi

exceptionnels. Et ces choses devaient être dites au moment où Gabriel Fauré, renonçant aux flatteries officielles que pouvaient lui valoir ses hautes fonctions, rentre si paisiblement, par une de ces modulations insensibles qu'il aime, dans l'existence de labeur silencieux qui nous a valu tant de précieux chefs-d'œuvre.

DEUXIÈME QUINTETTE

Pour deux violons, alto, violoncelle et piano.

Le *Quintette en ut* a le mérite paradoxal de réunir deux vertus généralement incompatibles : la jeunesse et la sérénité. Il a le privilège juvénile de la fraîcheur, de l'ardeur, de la générosité et de la tendresse persuasive; il possède aussi les dons épurés de la sagesse, de la passion idéalisée, du bel équilibre voluptueux et de la tranquille raison. Ce sont les caractéristiques surprenantes des œuvres les plus récentes d'un artiste sensible qui entend battre dans sa poitrine le rythme souple et harmonieux d'un cœur éternellement adolescent !

La forme du quintette ne semble pourtant pas, à première vue, offrir à un musicien moderne l'occasion de déployer des qualités morales aussi variées. La tenue traditionnelle un peu sévère de la musique de chambre, son juste dédain de l'expression dramatique et sa hautaine pudeur sen-

timentale ont souvent paralysé les compositeurs dans leurs effusions les plus sincères. Mais l'art de Fauré contient précisément le pathétique essentiel, celui qui n'a besoin pour s'extérioriser ni de grands mots ni de grosses voix, celui qui est concis, discret, subtil, et qui est éloquent parce qu'il a eu le courage verlainien de « tordre le cou » à l'éloquence. Le dialogue ardent ou léger des cordes lui permet de tout dire avec une extraordinaire clarté et une émouvante profondeur, car, pour lui, l'écriture musicale la plus strictement serrée et les phrases les plus soigneusement nattées ne rentrent jamais dans la catégorie du divertissement cérébral ou de l'art décoratif. La mélodie fauréenne, comme certains paysages, demeure toujours un état d'âme.

Le premier mouvement de ce *Quintette* est un *allegro moderato* très allant, très vivant, mais qui se met en marche dans la douceur. Sa force et son frémissement sont contenus.

L'allegro initial d'une composition de ce genre se plie d'ordinaire à une petite convention quasi-théâtrale. On rompt le silence avec décision. On jette, à la volée, une phrase solidement construite, présentant un profil caractéristique, des ornements typiques, une phrase généralement énergique et de fière allure, qui « fait noble ». Sans qu'il soit possible de les définir, ces mélodies cambrées et avantageuses sont si facilement

reconnaissables qu'elles portent en elles leur fonction et leur spécialisation. Le compositeur qui en rencontre une, par hasard, sur son chemin, se dit immédiatement : voilà qui ferait un thème excellent pour un premier temps de sonate, de quatuor ou de symphonie. Et il la met soigneusement de côté pour la faire servir à cet usage.

Gabriel Fauré dédaigne ici cette petite coquetterie traditionnelle, ce cérémonieux salut au public, ce large coup d'archet qui fait penser à un coup de chapeau : il a choisi un thème sobre et dépouillé que l'alto présente, dès la seconde mesure, avec une sorte d'affectueuse simplicité, pendant que le piano en utilise discrètement les trois premières notes pour amorcer les arpèges d'un accompagnement enveloppant. En huit mesures, tout l'ouvrage est signé et authentifié de la façon la plus irrécusable.

Il y a là toutes les touches imperceptibles et mystérieuses qui font immédiatement reconnaître l'inimitable magicien de *Soir* : la mélodie composée de valeurs simples, sans étrangetés rythmiques, souple et flexible comme une branche fleurie, la courbe pure dont chaque segment laisse deviner de riches possibilités harmoniques, et qui, pour conclure, s'arrête doucement sur la tonique avec une légèreté d'oiseau touchant le sol ; l'élasticité de l'accompagnement, qui, en se déplaçant

à peine, ouvre, à chaque instant, de délicieuses perspectives dans les tonalités voisines ou lointaines; les sous-entendus harmoniques indiqués par d'adroites annexions de notes, procédant, finement, par degrés conjoints, et transformant sans cesse l'éclairage tonal du thème. Ce chatoiement insensible et grisant, cette richesse nonchalante et inépuisable, cette grâce fuyante et cette lucide volonté, c'est tout le style ferme et mouvant à la fois de Gabriel Fauré, qui a su introduire de la féerie dans la vie intérieure !

La grande difficulté technique de l'écriture d'un quintette réside dans le déséquilibre de ses sonorités fondamentales. Le timbre métallique du piano se mêle fort mal à celui des instruments à archet. Lorsqu'on ne dispose d'aucun instrument à vent pour « lier » ces deux sonorités ennemies, on s'expose à de dangereuses incompatibilités d'humeur entre la corde de métal et la corde « animale ». Incompatibilité de timbres et incompatibilité d'articulation et d'expression. Ici, on obtient le son par une insinuante caresse; là, par un coup de marteau.

Le piano, certes, est expressif sous des doigts sensuels, mais son expression est toute personnelle et trop différente de celle des instruments à sons soutenus. Lorsqu'il chante seul, on s'habitue très bien à ces notes brillantes, qui naissent d'un choc, s'épanouissent d'un seul coup et expirent presque

aussitôt. Et l'on s'accommode parfaitement de son *legato*, de son *sostenuto* et de son *cantabile*. Mais l'intervention des archets détruit cet équilibre. Les deux expressions ne sont pas à la même échelle et se nuisent mutuellement. Lorsque le marteau rivalise avec l'archet et s'empare d'une de ses phrases, il « décale » et lézarde souvent toute la construction polyphonique. Car l'étirement illimité des sons du violon nous révèle indiscrètement la faible trajectoire de la voix pianistique et des vibrations de l'acier.

Ce serait mal connaître le plus raffiné de nos musiciens que de l'imaginer embarrassé devant ce problème qui fut insoluble pour tant de ses illustres prédécesseurs. Observez l'art avec lequel il a su traiter la partie de piano dans cet admirable ouvrage. Le clavier n'intervient que pour créer une atmosphère, pour envelopper, pour prolonger ou pour idéaliser de reflets harmoniques « les sanglots longs des violons » ou leurs radieux enchantements.

Ce n'est pas non plus un simple accompagnement : les doigts du pianiste savent retenir au passage les arabesques des thèmes, les isoler, les fragmenter, les assouplir, se glisser dans le développement, commenter, souligner et éclairer la mélodie qui passe. Mais cette collaboration étroite et active s'exerce avec un tact et une adresse inégalables. C'est par l'arpège, par l'ac-

cord brisé, par la syncope attentive et passionnée qui presse doucement la marche d'une phrase, par le tendre « retard » d'une note désirée, que le piano s'unit subtilement aux cordes, développe et magnifie leurs accents, leur fait écho sans essayer de les imiter et crée des suavités nouvelles autour de celles que tissent les archets.

Une des souplesses les plus étonnantes du style de Fauré s'affirme dans l'aisance avec laquelle il peut passer, sans heurt, d'un rythme solidement établi à une nouvelle coupe de phrase. Beaucoup de musiciens sont prisonniers d'un beau dessin rythmique. Dans l'*allegro*, le doux martellement initial des arpèges en doubles croches s'équilibre si bien qu'il pourrait être indéfini : et pourtant l'auteur le suspend à son gré, le remet en mouvement, le remplace par des contretemps ou des triolets avec une infaillible opportunité. Et ses retours sont amenés sur un accord choisi, avec une élégance et une grâce qui ravissent l'oreille et l'esprit.

Les thèmes ne se succèdent pas avec moins de bonheur. Dans le premier « temps » on voit s'énoncer avec une gravité inattendue une courte phrase d'une austérité presque scolastique, coupée à la façon d'un choral. A son mâle orgueil s'oppose immédiatement la séduction coupable d'une mélodie féminine qui s'incline, ploie les reins et s'étire avec une langueur féline. C'est merveille

le voir les effets musicaux toujours nouveaux toujours imprévus, que l'auteur sait tirer de cet antagonisme éternel de la volupté et de la raison. Et vous devinez bien de quelles délicieuses trouvailles verbales s'accompagnent ces surprises, avec l'irrésistible griserie des « fondus-enchaînés » le septièmes, des progressions fuyantes et des tendres repos sur la sixte, subtilités techniques dont e mécanisme n'est pas secret et que personne, cependant, n'a jamais pu imiter !

Le *scherzo* (*allegro vivo*) vous berce, d'abord, dans une agréable indécision tonale et modale, grâce à une petite gamme serpentine hérissée d'altérations, qui s'élève, retombe et gazouille comme un minuscule jet d'eau dans sa vasque. Les violons se réservent, marquent des accents, placent des *pizzicati*, laissent fuser quelques traits et, soudain, le premier archet impose une magnifique phrase, longue et flexueuse, une riche mélodie qui couvre vingt-quatre mesures d'un seul élan, sans redites, sans symétrie, une grande idée lyrique d'une courbe fine, mais pénétrante, qui fournit ensuite les éléments d'un ingénieux développement.

Invitons, en passant, les adversaires de la musique moderne à se pencher sur des phrases de ce genre pour reconnaître l'absurdité d'un de leurs griefs favoris. Ils reprochent sans cesse à la langue musicale d'aujourd'hui de ne plus laisser de

place à la mélodie et de se fragmenter en tro menues facettes : Gabriel Fauré, et, après lu Debussy et Ravel ont parfaitement su faire obéi le vocabulaire contemporain à une « mélodicité d'une abondance, d'une générosité et d'une éten due absolument exceptionnelles. Mais que valen des faits contre une légende ?

Où trouveront-ils, pourtant, dans les plus haut chefs-d'œuvre du style classique, si géométrique ment cloisonné, une effusion mélodique de cett splendeur et de cette spontanéité ? La sève puis sante qui monte dans ce chant et le fait s'épanoui une seconde fois au-dessus des murmures un pe apaisés des gouttelettes pianistiques, avant la con clusion, ne gonfle-t-elle pas, sous leurs yeux l'œuvre entière ? Ne la sentent-ils pas dans c prodigieux *andante*, si grave et si passionné, s pathétique et si contenu, où toutes les voix s rapprochent, se cherchent, se frôlent, dans l'ivress d'une fervente extase ? Sont-ils insensibles à l vie ardente du *finale* qui court, d'un pied léger sur des rythmes si simples; qui s'est dépouillé d tout vain ornement pour être plus rapide, et qu les impulsions du piano, agiles et discrètes entraînent vers une allégresse enivrée ?

La musique de chambre s'enrichit aujourd'hu d'une œuvre d'une incomparable noblesse et d'un frémissante sensibilité, présentant des qualité qu'on ne trouve pour ainsi dire jamais réunie

*

chez un même homme et dans une même partition. Qui donc réalisa ce tour de force de n'employer que des termes rares, des locutions exceptionnelles, des néologismes hardis, et de conserver pourtant une éloquence directe et persuasive qui entraîne et enchante les auditeurs les moins férus de technicité ? Qui donc démontra plus ingénieusement la fluidité et la suavité de l'écriture dissonante dont chaque audace est une caresse ?

Nul ne fut jamais plus affranchi des servitudes du métier tout en pratiquant un métier d'une incroyable minutie. Gabriel Fauré donne à tous les musiciens de son temps une magnifique leçon. En ce moment, où des chercheurs pressés bouleversent l'esthétique pour découvrir, plus vite que leur rival, le trésor inconnu qui doit les enrichir, le *Quintette en ut* nous apporte un sage avertissement. Il résume définitivement un demi-siècle de conquêtes harmoniques. Il est riche de tout le butin sonore héroïquement conquis sur la routine, sur la paresse et sur le mauvais goût. Chacun de ces accords a soulevé, lors de sa naissance, des luttes et des controverses interminables. Il y a dans ces quatre mouvements plus de victorieuses annexions que dans tous les trophées que brandissent actuellement certains étudiants en musique, soucieux d'organiser à leur bénéfice une profitable révolution.

A qui fera-t-on croire que ce style si riche et si souple, ce langage si tendre et si profondément humain et cette technique prestigieusement organisée doivent être abandonnés et combattus par les jeunes musiciens d'aujourd'hui au nom d'un nationalisme infiniment suspect ? Certes, le progrès exige des séparations douloureuses et des déchirements. Partir en avant, c'est parfois mourir à ce qu'on aime. Encore faut-il réfléchir un peu avant de quitter ses amis pour la seule vanité puérile d'être « dans le train ». Les déraillements sont assez fréquents ces temps-ci, sur les différents réseaux de l'esthétique.

« Il faut voyager, Pelléas, il faut voyager ! » Sans doute, mais avec quelques précautions. Et tant que les téméraires explorateurs qui méprisent cette basse prudence ne nous rapporteront pas de leurs pénibles randonnées de plus intéressants souvenirs que ceux qu'ils nous offrent en ce moment, il ne faudra pas s'étonner de voir les délicats se contenter d'accomplir, en compagnie de guides aussi sûrs que Gabriel Fauré, un voyage autour de la musique de chambre !...

CHARLES KŒCHLIN

CINQ SONATINES. — PAYSAGES ET MARINES

Charles Kœchlin est un compositeur prodigieusement abondant et éloquent dont les partitions n'encombrent pas les vitrines des marchands de musique. Kœchlin, travailleur silencieux et infatigable, ne hante pas les antichambres des éditeurs. Son œuvre, dont peu de musiciens soupçonnent l'importance, est presque entièrement inédite. Quelques intimes connaissent seuls cette riche collection de manuscrits. Il n'est peut-être pas inutile d'en dresser, pour la première fois, un rapide inventaire. Lorsque tant de jeunes gloires fracassantes s'échafaudent sur deux mélodies et un morceau de piano, il est instructif de voir sur quelles magnifiques et solides assises musicales se fonde une carrière aussi discrète et aussi confidentielle que celle d'un Charles Kœchlin.

Ses œuvres de chant comprennent trois recueils de *Rondels*, de Théodore de Banville ; trois gros volumes de *Mélodies*, sur des poèmes de Leconte de Lisle, d'Edmond Haraucourt, de Kipling, de

Verlaine et de Samain ; un quatrième recueil, encore inédit (*Shéhérazade*, de Tristan Klingsor, *Chansons de Bilitis*, etc.) ; des compositions avec chœurs, telles que la *Fin de l'Homme*, de Leconte de Lisle ; l'*Abbaye* ; le finale des *Saisons* ; la réalisation des *Chorals*, de Gabriel Fauré ; les trois *Chants de la jungle* qui font partie du troisième recueil de mélodies ; les chœurs sans paroles de la *Forêt* ; le *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes*, etc.

Pour orchestre seul il a écrit un certain nombre de grands poèmes symphoniques : *En mer, la nuit*, d'après Henri Heine ; *Nuit de Walpurgis classique*, d'après Verlaine ; *Vers la plage lointaine ; Soleil et danses dans la forêt*, etc. De très importantes suites symphoniques : la *Forêt* (le jour, le soir, la nuit) : *Etudes antiques ;* les *Saisons :* l'*Automne* (qui comprend les *Vendanges*, *Octobre* et *Fin d'automne*), l'*Hiver*, le *Printemps*, et l'*Eté*.

Une *Ballade* pour piano et orchestre, établie sur des thèmes empruntés à la seconde partie de la *Forêt* et trois *chorals* pour orgue et orchestre viennent encore enrichir ce bagage symphonique.

Kœchlin a composé pour la scène des poèmes chorégraphiques comme les *Danses antiques*, la *Suite légendaire* ou la *Divine vesprée* et une pastorale biblique en un acte, *Jacob chez Laban*.

Pour le piano, il a donné : vingt *pièces enfantines ;* vingt-quatre *Esquisses ;* une *Ballade ;*

douze *Pastorales ; les Heures persanes ;* cinq *Sonatines* et douze *Paysages et Marines*. A noter également cinq *nouvelles Sonatines*, à quatre mains, et une *Rapsodie sur des chansons françaises*. La musique de chambre lui doit trois *Quatuors* à cordes, une *Suite* en quatuor (violon, alto, flûte et piano), une *Sonate* pour deux flûtes ; des *Sonates* pour alto, pour flûte, pour violon, pour hautbois, pour violoncelle, pour basson et pour cor..., etc. etc. Une véritable bibliothèque de manuscrits dont l'importance et la variété déconcertent.

Les occasions d'étudier de près les ouvrages de cet artiste d'élite sont trop rares pour que nous ne nous efforcions pas d'attirer l'attention des lettrés de la musique sur les quelques pages gravées qui passent aujourd'hui à leur portée, grâce à l'initiative d'un éditeur un peu plus clairvoyant que ses collègues. On y découvrira, d'ailleurs, l'essentiel de son esthétique, si libre et si disciplinée, si sensible et si raisonnable.

Les cinq *Sonatines* de Kœchlin sont des œuvres écrites en l'honneur de l'enfance. Entendez par là que ce ne sont pas des « pièces enfantines », des morceaux pour petites mains, mais des compositions inspirées par la gaieté, l'insouciance heureuse, la fraîcheur et la vivacité d'impressions de l'enfant. L'auteur se désaltère un instant à la fontaine de Jouvence, oublie la beauté, la laideur et

le pathétique de la vie pour se reporter à l'âge de délices où les « petits d'homme » découvrent le monde dans l'allégresse et l'innocence et s'ébattent, sans souci, au seuil de leur invisible destin. Le musicien redevient un enfant qui chante, qui improvise, qui joue avec les rythmes et les contours mélodiques, en toute simplicité et en toute indépendance. Les thèmes si souples, si vivants, si libérés qui passent, en souriant, dans ces pages charmantes sont de ceux qu'inventent les enfants lorsqu'ils fredonnent en ne se croyant pas observés. Charles Kœchlin aurait pu les noter en se cachant dans un jardin rempli d'oiseaux et de bambins ; mais il n'aura eu aucune peine à les trouver en lui-même, tant est paradoxale la jeunesse d'imagination et de cœur de ce puissant technicien dont les disciplines scientifiques les plus arides n'ont pas stérilisé la délicate sensibilité de poète.

Aucun autre musicien, à ma connaissance, ne pouvait réaliser ce tour de force. Lorsque Debussy dédia son délicieux *Children's Corner* à sa petite fille, il comprit qu'en bonne justice il devait ajouter à cette dédicace l'expression de ses « tendres excuses ». Malgré l'aimable puérilité des titres, l'auteur de *Pelléas* n'avait, en effet, rien abandonné de son expérience, de son ironie, de ses pudeurs et de ses susceptibilités d'homme en entrant dans la *nursery*. Il avait bien pris dans ses mains

les jouets familiers de la fillette, il avait taquiné la poupée, l'éléphant et fait danser le polichinelle, mais il n'était pas redevenu lui-même un enfant. Il gardait son sourire averti, son regard chargé de malice railleuse ; il fut spirituel et narquois, badin et goguenard, il s'exprima avec une finesse amusée et facétieuse, mais il demeura, malgré tout, « la grande personne » en visite chez les petits, et qui les intimide parce qu'elle se moque — en latin — du *Doctor Gradus ad Parnassum !*

L'atmosphère des *Sonatines* de Kœchlin est bien différente. Aucune gêne, aucune hésitation sur le ton à garder, aucun souci de dignité paternelle, aucune coquetterie d'homme d'esprit. Une exquise candeur de pensée et d'expression : le miracle d'un rajeunissement total par la force de la tendresse et du souvenir ! Aucune œuvre ne pouvait peindre plus exactement cette curieuse figure de savant austère et affectueux, d'anachorète à la rude barbe grise et aux yeux tendres, de philosophe sévère à la voix douce et nuancée.

Dès la première *Sonatine* vous en aurez la révélation. Ecoutez cet *allegro* où se déroule, sur une chaîne de tierces, une mélodie tout imprégnée de souvenirs de rondes populaires. Aucune citation précise, mais une atmosphère, une danse enfantine d'une légèreté et d'une liberté si éton-

nantes que l'arabesque a rompu les entraves de la barre de mesure. La phrase est si élastique, si agile, si rebondissante, son élan intérieur sans cesse renaissant est si vif et si primesautier qu'on ne peut lui imposer un cloisonnement symétrique. Vous ne trouverez pas, dans cette longue phrase de quarante-quatre noires, l'occasion de placer un temps fort ou un temps faible. Cette mélodie, gonflée de sève, s'élance d'un seul jet comme une branche fleurie qui ne se préoccupe pas de savoir si la somme de ses pétales et de ses feuilles est divisible par trois ou par quatre.

Il y a là une générosité d'inspiration, une aisance et un naturel tout à fait remarquables. Mais la liberté de cette écriture n'en exclut pas la scrupuleuse minutie. Kœchlin est, au contraire, le scrupule fait homme. Il porte, comme dans les *Béatitudes*, un « cœur altéré de justice ». La crainte d'offenser l'équité, dans les cas de conscience les plus infinitésimaux, est pour lui un perpétuel tourment. Sa forte culture mathématique d'ex-polytechnicien le conduit à rechercher toujours la vérité jusqu'à la treizième décimale. Ses ouvrages techniques, si fortement pensés, sont, à cet égard, tout à fait caractéristiques. Pas une affirmation catégorique qui ne soit adoucie par des amendements ou des exceptions longuement motivées. Ses textes sont hérissés de notes et de renvois qui s'efforcent de rendre à chacun son dû. Il ne fait pas un pas en avant sans jeter un coup

d'œil sur le chemin parcouru et s'assurer qu'il n'a écrasé aucune bestiole innocente et n'a froissé aucun brin d'herbe. Son embarras fait songer à celui du poète japonais Kikwan, avouant, dans un *haï-kaï* charmant, cité par Paul-Louis Couchoud, sa touchante perplexité lorsqu'il prend son bain, les soirs d'été, au seuil de son jardin :

De ma douche
Où jeter l'eau bouillante ?
Partout des cris d'insectes !

« On le voit, géant pitoyable, se brûlant les mains au baquet d'où il ne veut pas verser la mort sur les infiniment petits. » Charles Kœchlin est, en esthétique, un disciple de Kikwan.

Nul n'aurait pourtant plus de droits que lui à suivre hardiment son chemin sans détourner la tête. Sa science est d'une solidité inattaquable, et les hardiesses de son écriture, qui humilient souvent les plus retors de nos jeunes dislocateurs de sons, ne sont jamais arbitraires. Il y a fort longtemps que ce précurseur pratique l'écriture polytonale, mais jamais il n'a songé à en faire un véhicule de publicité. Lorsqu'il a besoin du vocabulaire du XVIII^e^ siècle, il l'emploie ; lorsqu'il a besoin de celui du XX^e^, il s'en sert avec la même aisance, mais il ne croit pas utile d'annoncer qu'il va exécuter un incroyable tour de force, comme

le font certains adolescents d'aujourd'hui, qu soulèvent les accords dissonants avec une jactanc d'hercules forains « arrachant » des haltères.

Kœchlin possède une paradoxale soupless d'écriture et une variété de forme réellemer sans exemple. Etudiez l'*Andante* de la premièr *Sonatine*. Voilà un modèle d'écriture classiqu intelligente et réfléchie, où chaque note suit un voie sinueuse et harmonieuse que l'on accompa gne voluptueusement de l'œil, où les doigts éprou vent une jouissance exquise à conduire, sans le emmêler, les fils mélodiques, à les retenir, à le tresser, à les natter, pour en former des accord fugitifs que l'on noue et dénoue tour à tour ave la sensation agréable de modeler une matièr flexible et ductile, et de caresser une chair har monique vivante et musclée, qui palpite et frémi sous la main. A l'orgue, cette page enivrerait l'or ganiste ! Elle est à la fois la résultante de l'ar de Bach, de celui de Franck et de celui de Fauré. Elle est d'une pureté d'écriture souverainement élégante, et il faut plaindre les nouvelles généra tions de musiciens sans culture qui ne sont plus capables de comprendre les raffinements de ce style de lettré, où l'érudition verbale se dissi mule avec tant de modestie.

Prenez la seconde *Sonatine*. Ici l'âme de Mozart et celle de Fauré dialoguent avec une étonnante sérénité. Qu'il s'agisse de l'adorable *Sicilienne* ou

u premier mouvement, les allusions se succè-
ent, claires et pleines de finesse. C'est un profil
'accompagnement, c'est une délicieuse fausse
élation chère à l'auteur de *Shylock*, c'est une
oquetterie harmonique renouvelée du divin Wolf-
ang... mais ce ne sont jamais des emprunts ; de
ême que la quatrième *Sonatine*, avec son *Me-
uet* et son *Finale* en rondo, dans l'esprit d'Haydn,
voque, sans les citer, les chefs-d'œuvre de la
usique ancienne. Et cet art d'humaniste est si
ourri de belles lectures qu'il atteint à une par-
ite unité de style en usant des techniques les
lus opposées. Dans la même page, l'âpre et ro-
uste saveur du primitif, la pureté attentivedu clas-
que et le raffinement délicat de l'ultra-moderne
confondent harmonieusement ou s'opposent
ns compromettre l'équilibre de la construction.

Cette construction est toujours rationnelle et
ien étudiée, non seulement dans les *Sonatines*
ù le titre est justifié par des rappels du gabarit
églementaire et où l'on trouve, comme dans le
nale de la cinquième, des développements d'une
:ience étonnante, mais aussi dans les pièces les
lus libres, telles que ces *Paysages et marines* qui
présentent sous l'aspect trompeur de noncha-
ntes improvisations et emprisonnent tout un tré-
r d'impressions de plein air dans les nœuds
ricts d'une écriture où l'on ne découvre pas une
ote inutile.

Qu'il s'agisse de décrire un *Matin calme* ou un

Paysage d'octobre, d'évoquer la rude gaieté d'un *Chant de pêcheurs* ou le tragique décor où s'enfoncent *Ceux qui s'en vont pêcher au large dans la nuit*, le musicien écrit toujours «serré» avec une sûreté de main admirable. Toutes ses audaces sont réfléchies. Kœchlin est le rénovateur du contrepoint moderne. Sa théorie des «notes de passage» devrait constituer la base de l'enseignement officiel de la fugue. Son idéal est le prolongement logique de celui de Bach, un retour à la grande tradition oubliée de la «polymélodie» expressive du Cantor, après une trop longue période de jeux académiques stériles, de travaux de patience et d'acrostiches musicaux dépourvus de tout caractère d'art.

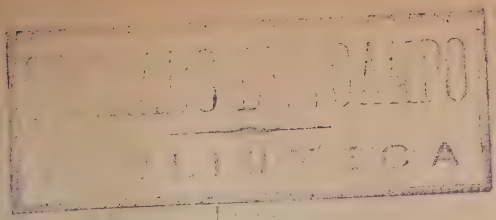
Ce théoricien n'en tire pas avantage pour discréditer le délicieux style harmonique d'un Fauré, d'un Debussy ou d'un Ravel, comme le font trop souvent les contrapuntistes spécialisés. Il n'hésite pas à se servir, à côté des accords formés de tierces superposées, des agrégations harmoniques si riches et si troublantes que l'on obtient par la superposition des quartes et par celle des quintes. Nul n'est allé aussi loin que lui dans cette voie, mais nul ne fit de ces néologismes un emploi plus judicieux et plus raisonné. Lorsqu'il accompagne son *Chant du chevrier* par les accords empruntés à un ton éloigné de la mélodie, il ne le fait pas dans le but puéril de nous étonner, mais par un scrupule de peintre. Il y est amené par une

nécessité de perspective. Pour obtenir une sensation d'éloignement, il n'a pas pu sertir l'arabesque du pâtre dans les tons les plus rapprochés de son paysage : il a dû dissocier les plans harmoniques pour obtenir de la profondeur et faire passer son personnage, très loin, à l'extrémité du décor. Faites l'expérience et essayez de cerner la mélodie dans le ton principal : vous verrez que tout relief disparaît et que l'équilibre du tableau est détruit. Vous constaterez ainsi que la polytonalité n'est pas toujours un vain divertissement d'écoliers irrévérencieux, mais, au contraire, une ressource d'écriture précieuse entre les mains d'un compositeur inspiré.

Goûtez aussi l'extraordinaire *Poème virgilien* qui termine le second recueil. Voilà un *adagio* de trois pages où la mélodie se déroule avec une ampleur et une souplesse telles qu'elle ne revient jamais sur ses pas et se crée, jusqu'à la dernière note, de nouvelles courbes et de nouvelles inflexions. Aucune symétrie et, pourtant, unité parfaite ! C'est l'architecture d'un paysage bien composé où les arbres n'ont pas besoin de recourir à l'harmonie artificielle du quinconce pour donner une impression de bel équilibre.

La musique, elle aussi, doit savoir, quand il le faut, s'affranchir de la discipline géométrique. La composition « en quinconce » nous a donné trop de faux chefs-d'œuvre. La mélodie descriptive doit pouvoir retrouver, à l'occasion, l'ondulation

libre de la colline ou du nuage. Charles Kœchlin, avec toute l'autorité précieuse que lui donne sa technique supérieure, aura travaillé très efficacement à cette émancipation rationnelle. Cet artiste qui poursuit, loin de l'agitation de Paris, son admirable tâche de philosophe et de poète, est profondément imprégné de la sagesse des arbres qui l'entourent. Et il a voué son âme et son art au culte de la nature avec tant de sincère ferveur que la nature, pour le récompenser, lui a confié quelques-uns de ses plus précieux secrets !...



LOUIS AUBERT

HABANERA

Voici une œuvre singulièrement émouvante, une de ces œuvres d'exception qu'un auteur n'est capable de réaliser qu'une seule fois dans sa vie, à la faveur d'une complicité mystérieuse des impondérables et du consentement bienveillant des arbres, des fleurs, du ciel, et de l'heure ! Il écrira, sans doute, plus tard, des ouvrages d'une plus haute portée, d'une plus vaste envergure ou d'une technique plus raffinée : il ne retrouvera jamais cet équilibre parfait et fugitif de son cœur et de son cerveau qui lui a permis de découvrir le style exact de son rêve. C'est dans une de ces minutes-là que Debussy écrivit le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Ravel, *Shéhérazade*, et Dukas, la *Péri*. Ce ne sont pas leurs meilleures œuvres : ce sont pourtant celles qui, à leur insu, nous livrent le plus d'eux-mêmes et qui nous sont chères comme de précieuses confidences.

C'est dans une de ces minutes-là, également, que Louis Aubert dut écrire sa *Habanera*. Dans

la production si variée du compositeur de la *Forêt bleue*, cette œuvre rend un son étrange et exceptionnel. Louis Aubert, en punition d'on ne sait quel méfait, a reçu d'une méchante fée un présent étincelant et terrible : la virtuosité. Aucun don n'est plus redoutable. Louis Aubert pouvait en demeurer accablé pour toujours. Sa virtuosité est universelle. Virtuosité d'exécutant, servie par un mécanisme d'une souplesse et d'une légèreté paradoxales. Virtuosité de lecteur infaillible qui, d'un coup d'œil, vide une partition de piano ou d'orchestre de son contenu le plus secret et l'extériorise au piano avec une aisance et une précision déconcertantes. Virtuosité d'accompagnateur qui entre, en se jouant, dans tous les styles et dans tous les états d'âme, sans avoir l'air de s'en apercevoir. Virtuosité de compositeur qui s'assimile, instantanément, toutes les techniques du monde, s'annexe toutes les roueries d'écriture, happe au vol tous les petits secrets de fabrication, tous les petits brevets qu'exploitent, dans le mystère, certains inventeurs en chambre qui espéraient, naïvement, s'en réserver le privilège exclusif. Rien ne l'étonne, rien ne le surprend, rien n'est, pour lui, mystérieux ou difficile. Nulle part on ne surprend chez lui la sensation de l'effort. Il domine, magnifiquement, son art et son métier.

C'est très grave. On ne sait pas si la maladresse est, en musique, une tare beaucoup plus dange-

reuse que l'excessive habileté. On hésite à plaindre le créateur qui lutte sans cesse contre des difficultés techniques écrasantes, lorsqu'on songe au destin de celui qui en ignore complètement le poids. On use assez fréquemment de comparaisons aériennes en parlant du souffle de l'inspiration musicale ; l'assimilation est plus complète encore qu'on ne le suppose. En musique, comme en aéronautique, on se heurte à la double solution du plus léger ou du plus lourd que l'air. Qui s'élèvera et se dirigera le plus facilement, dans les régions éthérées du rêve, du génie qui doit s'arracher péniblement aux servitudes terrestres ou de celui qui est naturellement libéré des lois de la pesanteur ? De celui qui brise ses chaînes pour s'envoler ou de celui qui plane sans développer le moindre effort ?

Le cas de Louis Aubert est un peu celui d'un Alfredo Casella, encyclopédie vivante de la musique universelle, sorte de Pic de la Mirandole pour qui tout n'est que jeu d'enfant, qui sait tout, qui devine tout, qui voyage librement à travers le temps et l'espace et dont la mémoire est meublée de souvenirs musicaux « aussi nombreux que les étoiles du ciel ou les grains de sable de la mer ». Tant de richesse fait peur. Comment peut-on, dans un cerveau aussi prodigieusement encombré de merveilles et d'objets d'art de tous les styles et de toutes les époques, se réserver un petit coin personnel pour son intimité, garder quelques cel-

lules intactes où l'on travaillera pour soi ? Comment se chercher dans ce palais fabuleux ? Comment se découvrir ?...

Il n'est pas impossible d'y arriver. Louis Aubert, aussi bien que Casella, nous en a souvent donné la preuve. Mais aucun témoignage, en l'espèce, ne pouvait être plus probant que celui de cette *Habanera*, dont rien, dans la production antérieure de son auteur, n'avait annoncé ni préparé la naissance.

Cette pièce d'orchestre ne porte pas de sous-titre. Elle ne s'intitule pas *étude*, *esquisse*, *tableau* ou *poème* symphonique. Elle n'a pas besoin, en effet, de se préoccuper de morphologie. Elle porte en soi son unité, son architecture et son équilibre, parce qu'elle est bien, en effet, d'un bout à l'autre, malgré ses fluctuations de mouvement, de sentiment et d'atmosphère, une longue danse nostalgique, une immense palpitation passionnée, une belle écharpe musicale dont les plis, soulevés par le rythme, s'irritent et s'apaisent tour à tour, sans cesser d'être harmonieux.

Elle s'orne, comme épigraphe, de ces quelques lignes de Baudelaire : « Laisse-moi respirer longtemps, longtemps l'odeur de tes cheveux, y plonger mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air. Si tu pouvais savoir tout ce que

je vois ! Tout ce que je sens ! Tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur les parfums, comme l'âme des autres hommes sur la musique ! »

Voyageons sur cette musique pour essayer d'y retrouver la trace flottante de ces parfums. Le signal du départ est donné par les violoncelles et la harpe (*quasi guitarra*), qui amorcent le balancement caractéristique de la habanera. La brève et nerveuse impulsion de la double-croche, qui se détend comme un ressort, semble assurer la régularité de cette oscillation. Aussitôt, un thème langoureux et poignant est proposé avec douceur par l'alto solo. Il est lourd de volupté et de tristesse ; il est las, ses élans se découragent vite, et sa respiration est un peu oppressée. Il renferme déjà tous les éléments pathétiques du morceau, les soupirs, les sanglots étouffés, la petite douleur lancinante d'un *fa dièse* qui se meurtrit contre un *fa naturel*, et l'alternance des rythmes binaires et ternaires si caractéristique de la nervosité espagnole qui, dans la même mesure, se déchaîne et se maîtrise, s'abandonne et se reprend.

Sans qu'aucune autre corde s'éveille, d'autres timbres s'épanouissent, un à un, sur le passage de cette mélodie, qui rêve et se souvient : la clarinette-basse lui offre l'appui d'une tenue, le cor anglais et les clarinettes, le hautbois, le basson

et le cor s'enhardissent, peu à peu, à la suivre, une tierce de flûtes se pose doucement sur elle comme un reflet lumineux. Elle est déjà escortée de sonorités complices et tout environnée d'évocations naissantes, lorsque les archets s'insinuent à ses côtés, d'abord en effleurant la touche de quelques violons divisés, puis en décidant les contrebasses à soutenir sa marche, et, enfin, en lui donnant l'adhésion de tout le quatuor.

Toute cette exposition est traitée avec une sûreté de main et une élégance d'écriture remarquables. L'entrée successive de tous les instruments y est amenée avec un tact et une adresse qui enchantent le lecteur autant que l'auditeur. Pas une note n'est superflue, et pas une note ne manque. Tout est en place, excellemment.

Mais le thème des nostalgies est désormais libéré. Il quitte l'alto solo, rejoint le hautbois puis le cor anglais, revient à l'alto, et aboutit à l'épanouissement très expressif d'un dessin chromatiquement infléchi, qui s'incline et se redresse avec grâce, comme celui du prélude de la *Tragédie de Salomé*, comme l'arabesque du faune debussyste et comme la vocalise des filles du Rhin, au troisième acte du *Crépuscule des dieux*. Ce dessin, élargi, servira de base aux développements ultérieurs, en alternant avec le premier thème, qui lui cède parfois la place.

Le mouvement s'anime un peu. Sollicitée par

la griserie de la danse mélancolique dont la houle continue à la bercer, l'imagination du rêveur travaille. Les souvenirs et les images arrivent en foule. Le tambour de basque et les castagnettes les précisent. Bassons et violoncelles sont semblables à des danseurs cambrés qui tanguent sur place et ramènent le thème initial, par augmentation, aux bois, sous l'ogive frémissante d'un glissando de harpe qui s'élance vers le ciel et retombe...

Le crescendo s'affirme encore. Tout l'orchestre est maintenant balancé par la vague du rythme obsédant. Le mouvement est très élargi. Le dessin chromatique le domine de tout son lyrisme nettement avoué. Il prend les formes et les valeurs les plus diverses, se charge d'ornements et de parures éblouissantes sans se masquer, et conduit à une apothéose d'orchestre, où l'hallucination du visionnaire atteint son éloquent paroxysme dans des aveux clamés désespérément aux quatre vents du ciel !

Mais cette exaltation tombe. Le mouvement se calme. La sourde pulsation de la habanera, suspendue pendant le grand élan de l'orchestre, qui avait pu s'en passer, grâce à une sorte de vitesse acquise, renaît mystérieusement aux timbales. Le thème du début gémit de nouveau à la clarinette-basse. Il s'estompe progressivement, rentre lentement dans le subconscient.

La douleur s'apaise dans la caresse des sourdines. Une dernière fois, pendant un silence des cordes, les trompettes et les flûtes nous donnent du doux triolet chromatique une silhouette humaine et mystérieusement voilée. L'alto solo leur fait écho, et tout s'efface et se dissout dans le brouillard léger qui s'évapore du dernier accord, tout irisé de fines appogiatures. Car la dissonance qui désagrège *pianissimo* un accord parfait final, en dissociant ses molécules harmoniques et en les dispersant dans les airs, constitue un moyen exquis de rentrer insensiblement dans le silence...

Il faut lire la partition d'orchestre de la *Habanera* pour prendre une leçon de goût, de mesure, de clarté et de tact. Tout y est si net, si précis, si infaillible que cette lecture est infiniment instructive. Je connais des compositeurs de réel talent qui auraient le plus grand avantage à l'étudier de près pour débarrasser leur technique instrumentale des fausses élégances et des surcharges inutiles qui l'encombrent et l'alourdissent.

Cette écriture d'orchestre est souple et solide à la fois. La sonorité est riche, élastique et profonde, avec toute la fluidité et la finesse que recherchent nos pointillistes les plus délicats. C'est un modèle accompli du genre.

Il faut la lire... car, théoriquement, vous avez

peu de chances de l'entendre. Telle est, en effet, la triste destinée des jeunes musiciens qui écrivent un poème symphonique. Ils n'ont pas à espérer d'exécutions nombreuses. Nos grands chefs d'orchestre ne se résignent pas facilement à « reprendre » une œuvre créée par un de leurs concurrents. Ils ne recherchent que les « premières auditions » d'un auteur, par amour-propre professionnel et parce qu'ils savent que c'est le seul effort dont on leur saura gré.

La *Habanera* de Louis Aubert, qui devrait être au répertoire de tous les grands concerts symphoniques, n'a qu'une seule chance absolument sûre d'y conquérir son rang : il faut qu'elle attire l'attention d'un chorégraphe. Il faut qu'elle devienne un ballet russe, suédois, yougo-slave ou tchéco-slovaque. C'est l'expédient le plus pratique et le plus rapide qu'on ait trouvé jusqu'ici pour forcer le public français à écouter de la musique symphonique française.

On tirerait, d'ailleurs, un excellent tableau dansé de la *Habanera*, avec cet avantage singulier de ne pas trahir la pensée maîtresse du musicien en invitant les danseurs à la déchiffrer de l'orteil. Tableau court, un peu sombre, mais d'une émotion pénétrante. Quel poète saura nous transposer visuellement cette rêverie passionnée, ce tango pathétique de fantômes et de souvenirs,

cette danse où les corps s'enlacent moins étroitement que les âmes, et où la pulsation rythmique obstinée qui entraîne la musique est celle d'un cœur qui souffre et berce voluptueusement sa souffrance ?...

IGOR STRAWINSKY

La réorchestration de L'OISEAU DE FEU

Après la révélation de l'*Oiseau de feu* par les ballets russes, en 1910, le nom d'Igor Strawinsky devint immédiatement populaire dans les milieux musicaux français. Cette courte partition, si délicatement chatoyante, avait, dès le premier soir classé définitivement cet artiste de vingt-huit ans parmi les maîtres de l'école russe contemporaine. Son succès fut tel qu'il fallut en tirer pour les concerts symphoniques une « suite d'orchestre » réunissant ses pages caractéristiques, les mélomanes n'étant pas disposés à attendre le retour de l'essaim migrateur des danseurs slaves pour jouir de nouveau de cet enchantement musical.

Cette *Suite* comprenait l'*Introduction*, la description du *Jardin enchanté* et la *Danse de l'Oiseau de feu* ; les *Supplications* de l'Oiseau capturé par Ivan ; le *Jeu des princesses avec les pommes d'or*, devant le palais de Katscheï ; la *Ronde des princesses* et la *Danse infernale* de tous les sujets

de Katscheï. Elle connut partout le plus vif succès.

Aujourd'hui, on vient d'éditer une nouvelle version de cette *Suite*, version remaniée et réorchestrée. Que signifie ce « ravalement » imprévu d'une façade aussi neuve ? La première orchestration était-elle défectueuse ? Assurément non. Mais deux arguments terriblement « actuels » ont poussé l'auteur à exécuter ce travail inattendu.

La première version de l'*Oiseau de feu* était écrite selon les traditions gourmandes et boulimiques de 1910. Elle mobilisait une centaine d'exécutants. Strawinsky exigeait quatre flûtes, trois hautbois et le cor anglais, trois clarinettes et une clarinette-basse, trois bassons et le contrebasson, huit pupitres de « batterie » avec célesta, xylophone ou glockenspiel, trois harpes et un piano, en dehors de la composition habituelle de l'orchestre moderne. Cela permettait, évidemment, d'obtenir des effets délicieux, mais le facteur économique, bien que non compris dans cette riche instrumentation, se mit à jouer avec tant de force et d'expression qu'il fallut bien écouter sa mélodie persuasive !...

Trois harpes ! Un piano ! Chaque pupitre des « vents » traité en quatuor !... De tels appétits, en 1923, vous feraient promptement doter d'un conseil judiciaire. La musique, art immatériel par

excellence, est, hélas ! soumise plus cruellement que tous les autres arts à l'esclavage des plus prosaïques contingences. Elle est asservie aux exigences de sa « main-d'œuvre » aussi étroitement que l'architecture peut l'être aux moindres caprices de la corporation du bâtiment. La musique symphonique est entrée dans une période industrielle. L'orchestre moderne est une usine où des ouvriers spécialistes travaillent à l'heure ou aux pièces. Lorsque Hændel intitulait une de ses pièces de clavecin : *le Forgeron harmonieux,* il ne se doutait pas qu'il nous donnait, par anticipation, une définition synthétique et symbolique de l'artisan d'orchestre du xx^e^ siècle. C'est bien une forge, en effet, que le grand orchestre d'aujourd'hui, un vaste atelier de machines-outils où l'on applique aux ouvriers des réglementations étroites et minutieuses comme à des puddleurs, des fondeurs ou des lamineurs. Tout y est prévu, le minutage rigoureux de l'effort artistique, le coefficient d'énergie à dépenser, le tarif du limage d'un arpège ou du polissage d'un trille.

La nécessité, parfaitement reconnue, de défendre l'instrumentiste contre certaines exploitations éhontées, a conduit son conseil de tutelle à l'assimiler à un travailleur manuel pour faire respecter plus commodément ses droits et mesurer plus facilement son labeur. Cette conception, fort défendable dans son principe, a fini par aboutir à

des résultats absurdes. Elle en est arrivée à menacer directement les intérêts les plus respectables de l'art. L'évolution économique de l'usine orchestrale s'accomplit dans un sens exactement opposé à celui de l'évolution esthétique des créateurs.

La musique moderne tend vers la complexité polyphonique et la division de plus en plus ténue de la matière sonore. L'harmonie a passé progressivement de l'état solide à l'état liquide, et de l'état liquide à l'état gazeux : elle se présentera bientôt, sans doute, à l'état colloïdal ! Les chimistes qui opèrent cette transformation exigent des instruments d'expérience de plus en plus nombreux et de plus en plus perfectionnés. Or ils ne les trouvent plus. Les tarifs sont là, inflexibles, prohibitifs. Le laboratoire des sons est fermé pour le travailleur qui ne possède pas la lourde clef d'or de sa triple serrure.

Songez que l'emploi des chœurs, par exemple, est devenu un luxe tellement sardanapalesque et babylonien qu'aucun compositeur n'ose plus utiliser dans une partition la ressource des voix humaines. Monter un oratorio, une messe ou une Passion constitue une entreprise financière qui ne peut se réaliser qu'avec le concours d'un mécène. La troupe, hélas ! s'en épuise, et les nouveaux riches ne semblent pas disposés à en rajeunir les cadres. Encore un peu de temps et les

choristes parisiens, magnifiquement protégés contre tout engagement par leurs tarifs syndicaux, seront forcés d'embrasser une carrière moins décevante.

Même situation pour l'orchestre. La « matière orchestrale » est trop chère. Avant de lire une partition nouvelle, un chef d'orchestre est obligé de vérifier la composition de l'effectif instrumental prévu par le jeune stratège. S'il y découvre des « supplémentaires », des renforts obligatoires, des sections d'auxiliaires indispensables, il refermera le manuscrit. Et, ce jour-là, il ne lira pas plus avant.

Et voilà pourquoi un Strawinsky, en possession d'une notoriété universelle, est obligé de réorchestrer la *Suite* de l'*Oiseau de feu*, œuvre pourtant connue et appréciée avec faveur, pour la rendre exécutable dix ans après sa naissance! Il vient de la réduire pour une quarantaine d'exécutants. Mesurez la gravité du péril pour un jeune compositeur inconnu à qui l'on ne manquera pas désormais d'opposer cet exemple. Si un compositeur aussi célèbre que Strawinsky est forcé de capituler devant le barème de la double croche trop chère, les voyages d'exploration au pays des sonorités inconnues sont désormais interdits à tous les musiciens.

Appréciez l'importance de cette disgrâce. Il est

désormais entendu que certaines couleurs orchestrales ne sont plus dans le commerce, qu'on ne peut plus se procurer tel ton pur et qu'il faut renoncer à ombrer ou à illuminer vigoureusement une composition parce que le contrebasson, la clarinette basse, le tuba ou le célesta sont des fantaisies de millionnaire. Quelle humiliation pour notre siècle de progrès ! Notez qu'il ne s'agit pas de recherches exceptionnelles ni d'exigences paradoxales. Bon nombre de mes contemporains se consoleraient parfaitement de ces restrictions et béniraient même, secrètement, les dieux qui créent ces loisirs forcés à certains perceurs de tympans jadis trop bien outillés. Mais le classique orchestre wagnérien, lui-même, entre dans la catégorie des articles de grand luxe, soumis à une surtaxe importante. Lorsque nos orchestres veulent exécuter correctement la scène finale du *Crépuscule des Dieux*, il leur en coûte un supplément de quinze cents francs environ de sonorités graves. Et l'une des raisons qui retarderont le plus longtemps la reprise des relations diplomatiques des concerts parisiens avec Richard Strauss, c'est que ce gros mangeur instrumente parfois en mettant les bouchées doubles.

Nous sommes en présence d'une situation qui mérite un examen sérieux. Il ne faut pas que le développement de l'art musical soit entravé par la cherté excessive de sa main-d'œuvre. Certes,

il ne s'agit pas de priver les exécutants de leur gain légitime, mais leurs règlements syndicaux sont trop étroits, trop arbitraires et trop souvent étrangers aux exigences de l'esthétique. Il y a là un équilibre à chercher. Les artistes doivent s'y employer loyalement. Sinon la musique symphonique, déjà fortement éprouvée à Paris et presque condamnée en province, finira par disparaître.

Tous les compositeurs ne pourront pas, en effet, réaliser comme Strawinsky un « resserrement » à la fois aussi considérable et aussi merveilleusement habile que celui qui vient de répartir entre quarante instrumentistes la tâche musicale que cent de leurs collègues avaient peine à remplir. La nouvelle version de l'*Oiseau de feu* est une magistrale leçon d'orchestration. Il ne reste plus dans la partition que deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons; et deux harpes sur trois ont disparu. Le sacrifice est rude. Il est parfois héroïque. L'auteur a dû supprimer, purement et simplement, certaines pages éblouissantes où la division des instruments, le morcellement des traits exécutés en collaboration par plusieurs pupitres et le grésillement universel exigeaient la totalité des ressources sonores. Peut-être même est-ce pour cette raison que la composition générale de la *Suite* a été modifiée. Les *Supplications* de l'Oiseau et le

Jeu des pommes d'or ont cédé la place à la *Berceuse*. D'ailleurs, il a bien fallu se priver de tel savoureux passage où quatre bassons ponctuaient seuls le frémissement ailé de tout le quatuor, balançant, en *tremolo*, sur le chevalet, l'arabesque onduleuse de l'introduction. Et comme les trois harpes ne sont plus là pour se partager les *glissando* capricieux qui fusent dans toutes les directions, il faut aussi renoncer à d'aussi prestes voltefaces tonales, un seul exécutant n'ayant plus le temps matériel de changer ses pédales entre chaque accord. Car les exigences de Strawinsky étaient calculées et nous savons que les orchestrateurs modernes excellent dans l'utilisation exacte et complète de tous leurs effectifs.

Parfois, cependant, la nécessité du resserrement a conduit le compositeur à des trouvailles. Voyez l'entrée de l'*Oiseau de feu*, avant sa première variation : jadis, les bois et les cordes découpaient parallèlement les petits arpèges du thème, et les trois harpes, régulièrement étagées, crépitaient ensemble en conservant leurs distances. Maintenant, avec des moyens plus simples, l'auteur va obtenir un effet plus mystérieux encore, un bruissement plus magique : ses dessins sont présentés par mouvements contraires, ils se frôlent au passage, se rapprochent et s'éloignent tandis que les seconds violons divisés se contentent d'un pointillisme par demi-tons qui comble finement tous

les vides. Le résultat obtenu est prodigieux. Avec un moins grand nombre de timbres, Strawinsky a trouvé le moyen d'augmenter la richesse de sa sonorité. C'est un véritable tour de force d'écriture, singulièrement instructif, mais dont les impresarios économes ne devront pas tirer de conclusions exagérément optimistes pour l'avenir.

En observant, de près, cette écriture, plus d'un honnête lecteur sera surpris et, sans doute, un peu scandalisé de constater la liberté que Strawinsky apporte dans la notation de ses thèmes, au point de vue de ce qu'on pourrait appeler la logique mélodique. Il semble décidé à ne tenir aucun compte de la différence qui sépare un demi-ton diatonique d'un demi-ton chromatique, aussi bien pour l'oreille que pour l'œil. Sans qu'aucune raison de commodité instrumentale vienne justifier ces enharmonies, il transcrit : *sol*, *sol bémol*, *sol*, un passage noté primitivement : *sol*, *fa dièse*, *sol*. Il lui est visiblement indifférent qu'on interprète la seconde note comme une broderie inférieure ou comme une altération descendante. Mélodiquement et harmoniquement, il se désintéresse des conséquences de ce changement.

Cela ne va pas sans troubler un peu nos habitudes d'analyse rationnelle. Ici, encore, il faut signaler une « crise de l'orthographe » musicale. La vieille écriture classique — je veux dire celle de Fauré, de Debussy, de d'Indy, de Dukas, de

Ravel — où tout est explicable, où chaque altération a un sens mélodique ou tonal, même fugitif, où le plus simple dièse nourrit une arrière-pensée et où le bécarre a ses raisons que la raison connaît, la vieille écriture harmonique ou contrapuntique ne répond plus aux besoins de certains musiciens d'aujourd'hui. Ils traitent nos objections de chicanes de grammairiens ou de scrupules de puristes. Ce n'est certes pas par ignorance de leur langue qu'ils écrivent ainsi, c'est parce qu'ils sont trop à l'étroit dans le réseau des vieilles conventions graphiques et qu'ils ont besoin d'assouplir le « déterminisme » implacable de notre système musical.

Soit. Ils ont sans doute raison et l'avenir le démontrera. Mais pourquoi ne veulent-ils pas s'expliquer clairement sur ce point et chercher sincèrement à sortir de cette impasse ? Si une réforme orthographique est indispensable à leur style nouveau, il faut la réaliser. Peu de compositeurs semblent comprendre l'importance pratique de cette question. A part Georges Migot, qui a formulé, dans ce sens, quelques suggestions fort clairvoyantes et dont il faudra bien se décider, bon gré mal gré, à tenir compte, les jeunes compositeurs d'aujourd'hui continuent à s'empêtrer dans un vêtement technique qui n'avait pas été taillé pour eux et qui gêne singulièrement les mouvements violents de cette génération sportive. Pourquoi s'obstinent-ils à jouer au football en

conservant le smoking et les escarpins de leurs aînés ? Voilà maintenant le smoking tout déchiré et les escarpins en lambeaux. Qu'attendent-ils pour s'acheter enfin un maillot et des chaussures plus larges ?...

Tout en soulignant le vif intérêt d'une réorchestration comme celle de l'*Oiseau de feu*, oserai-je avouer qu'il n'est pas souhaitable de voir cet exemple suivi par d'autres musiciens ? Strawinsky avait déjà réorchestré le *Rossignol*. Fâcheux symptôme et dangereux exemple. Il faut avoir le courage de ses opinions passées. Une œuvre est ce qu'elle est. Si le créateur a évolué, qu'il en écrive une nouvelle, pour nous montrer le chemin parcouru, mais qu'il respecte ce qui fut le témoignage de sa sincérité d'un jour. Strawinsky ne songe certes pas à renier l'*Oiseau de feu*, mais malgré tout, en réinstrumentant sa partition, il y a introduit inconsciemment quelques-unes de ses préoccupations auditives actuelles. Il l'a rendue souvent plus âpre, plus rude, plus mordante. Il nous a privés de certains effets de grâce qui ne l'intéressent plus, mais sur lesquels beaucoup d'auditeurs n'étaient pas encore blasés. En avait-il le droit ? Pour bien comprendre l'évolution d'un génie il faut l'accompagner, pas à pas, de son point de départ au terme de sa course. Il ne faut pas qu'un auteur, après avoir ajouté à son œuvre un chapitre nouveau, s'empresse de déchirer le pré-

cédent. C'est faire trop bon marché des droits du lecteur qui a besoin de connaître l'exposition pour comprendre le dénouement.

L'*Oiseau de feu* ou *Pétrouchka* sont, dans l'œuvre de Strawinsky, des étapes qui conduisent au *Sacre du printemps*. Il est loyal de leur conserver ce caractère, même si la mode orchestrale a changé, disons même : surtout si la mode a changé. Quoi qu'il arrive, il ne faudra pas retoucher *Pétrouchka*. Il y a loin de la *Damoiselle élue* au *Martyre de saint Sébastien*. Et, pourtant, c'est la pâle vierge de Rossetti qui nous a pris par la main pour nous conduire du *Prélude* aux *Nocturnes*, de *Pelléas* à la *Mer* et des *Images* au *Martyre !*... Il faut être reconnaissant à Debussy de n'avoir jamais retouché la *Damoiselle élue*...

D.-E. INGHELBRECHT

LE CANTIQUE DES CRÉATURES

Lorsque le poète Choulette voulut rappeler à Thérèse, dans le *Lys rouge*, l'affectueuse et candide charité de saint François d'Assise, il s'exprima de la façon suivante : « Quand François eut trouvé sa chanson du Soleil, il fut très content. Il songea : Nous irons, mes frères et moi, dans les villes, nous nous tiendrons avec un luth sur la place publique, le jour du marché. Les bonnes gens s'approcheront de nous et nous leur dirons : « Nous sommes les jongleurs du bon Dieu et nous allons vous chanter un lai. Si vous en êtes contents, vous nous donnerez une récompense. » Ils s'y engageront. Et quand nous aurons chanté, nous leur rappellerons leur promesse. Nous leur dirons : « Vous nous devez une récompense. Et celle que nous vous demandons, c'est que vous vous aimiez les uns les autres. »

Ce texte limpide et charmant est inscrit en tête de la partition que D.-E. Inghelbrecht a compo-

sée sur le *Cantique des Créatures*. Quand D.-E. Inghelbrecht eut découvert les lyriques effusions de François d'Assise, il fut, lui aussi, très content. Il résolut de composer un lai sur messire le Soleil, sur notre sœur l'Eau « qui est très utile, humble, précieuse et chaste » et sur notre frère le Feu « qui est beau et agréable à voir, indomptable et fort ». Mais le temps n'est plus où l'on pouvait assembler les mélomanes des villes en se tenant avec un luth sur la place publique, le jour du marché. Il faut maintenant louer un palais, payer des crieurs à tous les carrefours de la cité et recruter une troupe considérable d'artisans, habiles à faire vibrer les cordes tendues ou à souffler dans des instruments de bois ou de métal. Inghelbrecht écrivit donc sa partition pour chœur et orchestre. C'est dire que cette musique est destinée, en France, à ne jamais sortir de la présente rubrique et que l'œil s'en approchera plus aisément que l'oreille. Mais, comme elle est éditée en Angleterre et que les Anglais n'ont pas renoncé complètement aux exécutions chorales, il est probable que des soprani, des contralti, des ténors et des basses pourront, tout de même, se réunir, un jour, de l'autre côté du détroit, et « louer le Seigneur à cause de toutes les créatures » dans une autre langue que la nôtre.

D.-E. Inghelbrecht, chef d'orchestre à la fois violent et minutieux, interprète compréhensif et

enthousiaste des musiques les plus subtiles de son temps, est, avant tout, un animateur. Il a rendu aux compositeurs de sa génération les plus éminents services. Et si le *sic vos non vobis* n'avait pas été spécialement inventé pour les abeilles, les oiseaux... et les artistes, on pourrait s'étonner de trouver au pupitre, lorsqu'il s'agit de monter un ouvrage important de Debussy, tout autre chef d'orchestre que lui. Mais on sait quel est le sort habituel des prophètes : ce n'est pas dans son pays que celui-ci aura le droit de prêcher désormais la bonne parole. Une tournée de deux années va l'éloigner de Paris, et c'est en faisant applaudir la jeune musique française dans les grandes capitales d'Europe que ce missionnaire apostolique pourra méditer, tout à son aise, sur l'ingratitude de ses contemporains.

Les musiciens qui veulent défendre la musique des autres sont généralement amenés à faire un peu le sacrifice de la leur. Si Gabriel Pierné, Camille Chevillard et Rhené-Baton n'étaient pas classés, dans l'esprit public, comme des spécialistes de la baguette, ils occuperaient une tout autre place dans l'histoire de la composition. La musique du chef d'orchestre, comme la « musique de pianiste » ne s'écoute pas de la même manière que les autres. D.-E. Inghelbrecht ne pouvait espérer se soustraire à cette servitude. Et il est bien évident que si l'auteur d'*Automne*, de la *Rapsodie*

de printemps, du *Jour de la première neige au vieux Japon* et de cet hallucinant *Greco* que nous révélèrent les Ballets suédois, avait passé moins de temps à jouer les œuvres de ses camarades, ceux-ci prêteraient à ces diverses compositions une attention plus soutenue.

Cette partition orchestrale et chorale du *Cantique des Créatures* est d'une lecture fort attachante. Elle marque chez son auteur une évolution dans le sens de la simplicité et de la largeur, un effort vers une architecture aux lignes souples mais nettes, aux nervures apparentes, aux reliefs énergiquement soulignés. On y perçoit confusément le souvenir ému et respectueux de la magnifique cathédrale sonore que Debussy voulut édifier, à la fin du *Martyre de saint Sébastien*, avec le seul secours des voix humaines. La technique vocale est à peu près la même que celle de ce prestigieux « Paradis » où les timbres s'isolent et s'opposent avant de s'unir pour construire des voûtes d'harmonies ou de s'agglomérer solidement en majestueux piliers qui, d'un seul élan, montent vers le ciel.

Un thème est exposé à l'unisson par l'orchestre; il vous fait, avec une singulière insistance, les honneurs de la tonalité de *fa*. Il vous prie de vous y considérer comme chez vous, de vous mettre à l'aise, il vous en fait faire obligeam-

ment le tour. Un tour de propriétaire. Les voix entrent. Ténors et basses jouent le même jeu, cordial et plein de rondeur. A l'unisson, également, et non accompagnés, ils vous invitent à vous installer dans ce simple logis. Ce n'est pas naturel. Vous ne vous méfiez pas, et, soudain, vous recevez brusquement en plein visage tout l'éblouissement de votre frère, messire le Soleil, jaillissant d'un aveuglant accord inattendu de *ré* majeur — où deux appogiatures non résolues mettent leur ardent scintillement — que tout l'orchestre brandit et secoue comme une torche enflammée. Nouvelle intervention rassurante des voix d'hommes, sans accompagnement, et nouvelle aurore instrumentale se levant, rayonnante, en *mi* bémol, sur le mot « lumière ».

L'effet est simple et puissant. Il n'est pas une lointaine et vague suggestion que chaque auditeur peut interpréter selon son caprice, c'est la transposition musicale objective d'une sensation visuelle, obtenue par un procédé élémentaire et saisissant. Cette recherche est assez caractéristique de la manière de l'auteur. Elle mérite d'être soulignée, parce que nous pouvons y noter sur le vif une des préoccupations modernes qui égarent le plus facilement les observateurs superficiels trop prompts à accuser de puérilité toute la technique contemporaine. La langue harmonique et orchestrale a atteint, en 1923, un degré de souplesse, de richesse, de variété et de finesse qu'elle

n'avait évidemment pas en 1460. Les compositeurs du XX^e^ siècle n'ont, sans doute, pas plus de génie que leurs aînés, mais ils ont sur ceux du XV^e^ l'avantage de disposer de moyens d'élocution plus abondants, plus nuancés et plus persuasifs. On voudra bien nous accorder qu'une telle supériorité n'est pas négligeable et que les musiciens d'aujourd'hui voient leur tâche singulièrement facilitée lorsqu'il s'agit de tirer d'un texte tous les éléments descriptifs, dramatiques ou pathétiques qu'il peut contenir.

Cette particularité explique l'évolution de leur style. Le musicien qui n'avait à sa disposition que la diaphonie, l'organum ou le déchant ne pouvait songer à fouiller très profondément et très minutieusement son thème littéraire. Il devait se contenter d'en fixer la couleur générale et l'accent. L'imagination de l'auditeur faisait le reste. Rien ne prouve, d'ailleurs, que le résultat obtenu ait été très différent de celui qu'atteignent les plus subtils chercheurs modernes. L'imagination d'un auditeur ému est singulièrement complaisante. Il suffit de la solliciter, de la mettre en mouvement par une impulsion discrète pour en obtenir des miracles. Sur trois accords parfaits, les mélomanes sensibles du moyen âge échafaudaient peut-être des visions aussi complexes que celles d'un admirateur du *Sacre du printemps*. Mais cette question n'est qu'accessoire.

A mesure que la technique musicale se perfectionnait et s'enrichissait, les compositeurs s'empressèrent d'accomplir, eux-mêmes, une partie du travail créateur qu'ils demandaient jadis à leur public. Ils précisèrent davantage leurs intentions, soulignèrent, détaillèrent, analysèrent leurs moindres émotions personnelles. Le progrès de l'organe compliquait la fonction. Ayant à leur disposition un mécanisme plus puissant et plus précis, les musiciens poussèrent plus loin leurs recherches, se risquèrent à sortir des strictes limites de leur domaine, firent de la littérature et de la peinture...

Ont-ils raison, ont-ils tort ? La musique est-elle soumise à la loi classique du jouet d'enfant : doit-elle éviter un excès de précision et de perfection, doit-elle laisser toujours une large place au rêve et à la fantaisie, comme ces poupées schématiques et élémentaires que les petites filles préfèrent aux somptueux bébés mécaniques qui marchent, dorment, gesticulent et recèlent dans leur estomac une pile électrique, un mouvement d'horlogerie et un phonographe ?... Voilà une question que chaque auditeur saura résoudre selon son tempérament personnel et qu'il serait bien imprudent de vouloir trancher une fois pour toutes. Mais les plus sages raisonnements de la terre n'empêcheront pas les compositeurs d'aujourd'hui, à qui l'on confie la lampe d'Aladin qu'est la technique moderne, d'en expérimenter avec une

curiosité un peu fébrile et un peu désordonnée la magique toute-puissance !

Ne leur demandez plus de traiter une description par larges teintes plates reproduisant la couleur générale de leur texte et recherchant dans son développement une logique exclusivement syntaxique, affranchie de la discipline du mot. C'est le mot qui les arrête désormais, qui les suggestionne, qui les enfièvre. Ils le prennent dans leurs mains, le tournent, le retournent, le font tinter, l'auscultent comme un coquillage marin, cherchent à capter, à exalter et à amplifier l'harmonie mystérieuse qui est en lui. L'orchestre sera pour sa voix une vaste caisse de résonance.

C'est lui qui va désormais régler le développement. La phrase musicale moderne suit la logique des images plutôt que la logique purement grammaticale de la musique classique. Je dis classique et non ancienne, car les musiciens d'aujourd'hui, que l'on accuse d'anarchie, ne font que suivre les leçons des vieux maîtres en développant, avec des moyens plus subtils, l'amusante curiosité verbale d'un Clément Jannequin, minutieux et réaliste comme un Memling. Ne faites donc pas grief à l'auteur du *Cantique des Créatures* de préparer avec tant de soin l'arrivée des mots *soleil* et *lumière* et d'en faire sortir d'aussi éblouissants rayons. Un compositeur moderne, qui dispose de si belles ressources pyrotechniques, ne pourra ja-

mais rencontrer de telles images sur son chemin sans les saluer au passage de quelques fusées d'honneur.

Le même pouvoir évocateur des mots va continuer à dominer le style de cette composition. L'entrée de « notre sœur la Lune » et des Etoiles provoque, sur un délicieux accent d'orchestre, un « Ah ! » discret et extasié des basses qui vaut les plus lyriques descriptions de la féerie nocturne. Et il n'est pas de clarté plus doucement stellaire que celle qui émane de cette chaîne d'accords de quarte et sixte, glissant lentement vers la terre en croisant sur leur route la mélodie des soprani qui gravit, une à une, les marches du ciel et vous force à lever les yeux !

Et voici « mon frère le Vent » qui murmure aux basses de l'orchestre. Il accélère le mouvement général, réveille les chœurs, soulève des remous de croches qui tourbillonnent comme des feuilles mortes et entre-croisent des sixtes mineures hérissées de fausses relations gémissantes. Il est capricieux, il a des sautes d'humeur et de mesures. Il lui faut des changements perpétuels de mouvement et des syncopes haletantes. Mais il se calme bientôt pour que l'*Air* et le *Nuage* et la *Sérénité* trouvent une atmosphère apaisée, où l'on ne percevra plus que la douce palpitation de deux sixtes attardées qui se balancent encore. Et lorsque le cantique célébrera « tous les temps, quels qu'ils

soient », la brise sera si bien tombée que le thème du début pourra prendre le premier plan, par augmentation, sous une forme majestueuse, et remplir tout l'horizon de sa solennité.

Notre sœur l'Eau « si humble et si chaste » ne fera sourdre que de discrètes sonorités gazouillantes, un tout petit ruisseau d'accords qui se perd presque immédiatement dans le sol. Mais notre frère le Feu jaillit du roc avec une orgueilleuse impétuosité. Il lance des éclairs d'octaves divergentes, affirme sa force et finit par imposer silence aux voix humaines pour prendre possession de tout l'orchestre et y exécuter librement sa danse sacrée pleine d'une étrange allégresse...

Et lorsqu'il sera éteint, les chœurs seuls décriront la tranquille beauté de notre mère la Terre « qui produit toutes sortes de fruits, les fleurs diaprées et les herbes ». Et le cantique s'achèvera sur un harmonieux soupir de ferveur admirative...

Cette œuvre est un modèle typique de construction musicale moderne où l'unité est obtenue en dehors de toute symétrie. Elle pourra servir d'exemple aux amateurs de morphologie comparée. Elle n'est pas constituée d'éléments disparates. Le thème initial revient sous des formes diverses lier entre elles les pages les plus différentes, passe de l'orchestre aux voix, fournit des dessins, des cellules, des amorces, des entrées, mais ne

déforme pas tyranniquement la perspective du tableau.

Il faut s'applaudir de voir les musiciens de ce temps résister enfin à l'entraînement automatique de l'écriture et s'arracher à l'engrenage de la chaîne sans fin des rythmes stéréotypés. Ils s'efforcent de faire entrer de la sensibilité dans l'équilibre de leurs compositions. Ils n'ignorent pas plus que leurs aînés les plus formalistes, le « tourment de l'unité », mais cette unité est tout intérieure. Elle vient de la pensée et non des artifices graphiques dont on a si longtemps exagéré l'importance, et qui sont arbitraires et éphémères comme la plupart des formules pédagogiques.

Ici, elle n'est jamais rompue par les changements successifs d'éclairage que provoque le passage des mots chargés de couleur, des « maîtres-mots », qui contiennent dans leurs flancs des trésors d'images et des réserves de pensée. Car l'un des avantages d'une technique aussi complexe que la nôtre est de permettre au musicien de fixer un détail avec une exactitude scrupuleuse, sans s'attarder et, pour ainsi dire, sans s'arrêter. La touche, brève et frappante, n'interrompt pas et n'alourdit pas le discours. Elle l'orne, elle le fleurit, elle l'enrichit de délicates nuances, et c'est ce qui crée le charme prenant de ce style d'allusions — parfois, hélas ! confidentielles — où les misonéistes ne croient apercevoir qu'un parti pris de désordre et d'incohérence.

D.-E. Inghelbrecht a fort intelligemment mis en valeur les « possibilités » de son texte. Il a compris que son art devait accroître la ferveur des mots qui ne désignaient plus des choses inanimées, mais des êtres vivants, transfigurés par la tendresse d'un saint. Et le Verbe s'est fait musique. En divinisant ce verbe, le compositeur a souligné, dans le *Cantique des Créatures*, le caractère de panthéisme ingénu qui rend si touchante cette prière chrétienne... Et si cette hérésie attire sur lui les foudres des théologiens, elle lui vaudra l'indulgence de tous les amoureux de la nature !...

LE TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY

Œuvres composées en hommage à Debussy par Béla Bartok, Paul Dukas, Manuel de Falla, Eugène Goossens, Francesco Malipiero, Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, Erik Satie, Igor Strawinsky.

L'édification des « tombeaux » d'artistes, pieuse pratique fort répandue parmi les poètes et les musiciens du XVI^e^ siècle, est une élégance intellectuelle qui semble jouir, depuis quelque temps, d'un regain de faveur. Les amis de Jules Ecorcheville lui ont élevé un *tombeau* littéraire, ciselé avec une affectueuse fidélité ; Maurice Ravel a voulu exprimer sous cette forme son admiration pour Couperin ; et voici que la *Revue musicale* nous offre un *Tombeau de Claude Debussy*, dont les architectes et les sculpteurs se nomment Bartok, Dukas, de Falla, Goossens, Malipiero, Ravel, Roussel, Schmitt, Satie et Strawinsky.

La pensée est touchante qui fait s'incliner respectueusement devant la sépulture encore fraîche

de l'auteur de *Pelléas* les représentants les plus significatifs des grandes écoles musicales de l'Europe. Il était équitable, d'ailleurs, de fournir à la jeune musique hongroise, espagnole, anglaise, italienne et russe, en même temps qu'à la nôtre, l'occasion de s'acquitter symboliquement d'un impérieux devoir de gratitude. Debussy, en effet, avant même d'être prophète en son pays, l'était secrètement dans les foyers intellectuels étrangers. Ses œuvres, impatiemment guettées par les compositeurs, étaient étudiées avec une minutieuse attention, auscultées et disséquées par des praticiens experts. Sans tomber dans l'imitation servile, ces musiciens affinaient leur technique à l'école de ce maître du langage incisif et délicat, de cet inventeur d'expressions pénétrantes et justes, de ce collectionneur avisé de sonorités de grand luxe et de timbres d'art. Le debussysme n'a pas été précisément un article d'exportation ; mais tout un précieux vocabulaire international, toute une série de locutions suggestives et un certain tour de main orchestral n'appartiendraient pas, aujourd'hui, à la Société des nations si les partitions de Debussy n'avaient pas discrètement franchi nos frontières. On ne s'appropria évidemment ni la « sensitivité » inquiète, ni la pudeur farouche de ce lyrique trop distingué pour la plupart des races mélomanes de l'heure présente ; on ne put faire tomber dans le domaine public l'élément essentiellement national du génie de cet artiste

d'Ile-de-France. Mais les meilleurs des jeunes compositeurs étrangers de ce temps ne seraient pas tout à fait eux-mêmes, si ce professeur de goût, de tact et de bonnes manières ne leur avait pas donné quelques bonnes leçons de maintien, par correspondance. Les cinq couronnes que l'Europe musicale suspend aujourd'hui au *Tombeau de Claude Debussy* payent une dette d'honneur !

Voici donc dix compositeurs réunis autour du cercueil du maître disparu. Ils sont entrés en méditation et chacun d'eux va prononcer un petit discours. Que vont-ils dire ? Que dirait surtout leur sarcastique ami s'il pouvait promener sur ce petit groupe son regard malicieux et doucement sceptique ? En reconnaissant certains de ces orateurs funèbres, il ne pourrait s'empêcher de sourire avec un peu d'ironie. Tel et tel de ces « pleureurs », emplis de componction, ne lui dédient-ils pas une tendresse un peu tardive ? N'apportent-ils pas leur collaboration à ce monument avec la secrète satisfaction du maçon qui scelle définitivement une porte ou mure un caveau pour l'éternité ? Pour sculpter sa pierre tombale, Debussy aurait-il choisi ces dix marbriers ?...

Mais cette remarque faite, d'un petit ton pointu et amusé, l'auteur des *Nocturnes* aurait étudié avec beaucoup d'attention les dix oraisons funèbres prononcées en son honneur. Imitons-le, en

feuilletant l'album où elles ont été réunies par les soins d'Henry Prunières.

Igor Strawinsky a été bref et lapidaire. Son hommage est intitulé : « Fragment de symphonie d'instruments à vent, à la mémoire de Claude-Achille Debussy. » Deux pages robustes, déchirantes — même pour les tympans aguerris — et d'une couleur étrange. De lourds accords, massifs comme les piliers d'un temple barbare, soutiennent une monotone et douloureuse mélopée qui a la mélancolie résignée et extatique de certains neumes de notre plain-chant et que traversent et enveloppent des vibrations de cloches. Pas de nuances, pas d'armature à la clef, pas de désignation d'instruments, pas d'indications de mesure. On passe brusquement de deux temps à trois temps, de trois à quatre, et de quatre à deux ou à cinq, sans qu'aucun signal d'alarme fonctionne, à l'intention du timide lecteur. On se demande même pourquoi l'auteur a tenu à conserver, dans ces conditions, les barres métriques dont l'utilité, souvent contestée par nos réformateurs, devient ici infiniment problématique. Ces séparations inégales sont une gêne perpétuelle pour l'œil et nous imposent certaines conventions d'accentuation forte ou faible qui sont probablement très loin de la pensée du compositeur.

Cette page de Strawinsky, brutale, mais forte

et remplie d'une douleur sauvage et un peu animale, pose quelques petits problèmes d'esthétique assez actuels qu'il n'est peut-être pas inutile de formuler avec netteté. L'auteur du *Sacre du printemps* est un musicien dont la géniale puissance et la prodigieuse invention rythmique et orchestrale sont désormais hors de discussion. Sa sincérité est éclatante. Acharné, comme la plupart des compositeurs d'aujourd'hui, à tirer de la matière sonore des effets de plus en plus véhéments et de plus en plus intenses, il ne recule devant aucune audace. Les solutions harmoniques, unitonales ou polytonales, qu'il élabore sont de plus en plus corrosives et les sonorités instrumentales qu'il aiguise, de plus en plus térébrantes.

Nul ne songe à comparer cette ardeur fiévreuse de perceur de tunnel qui attaque et fore le roc qu'il veut traverser, aux puériles préoccupations de snobisme de tels jeunes arbitres de nos élégances musicales que le souci de guider la mode entraîne à de perpétuelles surenchères dans le domaine de la dissonance arbitraire et laborieuse. Strawinsky suit logiquement et honnêtement son destin. Il abandonne une formule harmonique ou orchestrale dès qu'elle a cessé de l'émouvoir, et il va plus loin, comme le géant Auférus, à la recherche « du plus puissant » qu'il brûle de servir.

Sa marche est rapide, parce qu'il est énergique et courageux. Dès qu'il a traversé une mon-

tagne, il s'élance vers la suivante et reprend son travail. Il ne regarde jamais derrière lui. Aussi ne s'aperçoit-il pas que ses amis s'essoufflent et ont grand'peine à le suivre. Il va, il va toujours, infatigable et résolu. Comme tous les musiciens de sa génération, il cherche à introduire dans le cri, la plainte ou le soupir de l'orchestre, cet élément de vie, ce coefficient de pathétique qu'est la dissonance. La dissonance n'est pas autre chose qu'un *vibrato* communiqué à un accord parfait. On croit accabler l'école moderne en la définissant « l'école de la fausse note ». Cette définition n'est pas infamante. Elle ne fait que consacrer une loi primordiale de l'acoustique.

Lorsque l'on accorde les tuyaux d'un orgue, la justesse d'une note ne se mesure pas au diapason, mais à l'amplitude et à la fréquence de ses ondes vibratoires. Fausse, elle émet des « battements » serrés ; mais, plus l'accordeur la rapproche de la normale, plus ces battements s'élargissent. Et, soudain, le trille disparaît, les vibrations s'unifient : la note est « juste ». Vous vous apercevez alors qu'elle est devenue pure, froide et inexpressive. Le trille léger qui la galvanisait lorsqu'elle était « fausse » lui communiquait une sorte de vie lumineuse, un scintillement, une palpitation qui la rendaient éloquente et persuasive. Vous regrettez, sans le savoir, la magie de la fausse note !

Et cette sensation est si nette que le facteur

d'orgue qui veut vous émouvoir par une sonorité prenante, n'a rien trouvé de plus irrésistible que le jeu de la « voix humaine » qui est systématiquement « désaccordé » et qui est constitué d'une série de « notes fausses » délicatement placées en rapport de dissonances avec les autres jeux, pour obtenir cette séduisante vibration dont la caresse enchante vos nerfs. Une note qui vibre brille comme une étoile. Mais ce n'est plus un son pur, ce n'est plus une note rigoureusement juste : c'est déjà une fausse note qui exerce sa perfide séduction autour d'elle, sur des auditeurs innocents qui se croient parfaitement à l'abri des tentations du démon moderne.

Lancé dans cette voie, vous ne pouvez plus vous arrêter. On se blase assez vite sur la force expressive de la fausse note de la « voix humaine » aggravée de la pédale du *tremolo*. On se lasse également du *vibrato* du violoniste qui sait fort bien qu'un jeu mathématiquement « juste » serait dépouillé de toute expression douloureuse ou passionnée et qui « fausse » méthodiquement ses sons pour les illuminer et les faire vivre d'une vie intense. Alors, on recherche des vibrations plus corsées, des scintillements plus vifs. Les dissonances s'incorporent, une à une, aux accords. Elles scandalisent d'abord l'auditeur, puis le charment, puis finissent par perdre leur « potentiel » expressif. Il faut aller plus loin. Les nerfs s'émoussent. On a épuisé toutes les satisfactions

de l'ouïe que peut procurer la mise en contact de tous les demi-tons de la gamme chromatique : alors on accouple deux tonalités. On établit ainsi une sorte de formidable *vibrato*, non plus mélodique, comme celui du violoniste, mais harmonique, par l'écriture bi-tonale, tri-tonale ou multi-tonale dont les premiers exemples nous sont offerts en ce moment, un peu partout, tantôt pour notre joie, tantôt pour notre supplice.

Strawinsky ne pouvait se soustraire à aucune des exigences instinctives de cette évolution. Il a couvert toutes ces étapes, presque sans s'en apercevoir, pourrait-on dire, de l'*Oiseau de feu* au *Rossignol*, et de *Pétrouchka* au *Sacre du printemps*. Sa bonne foi est absolue. Mais n'avons-nous pas le droit d'attirer son attention sur le malentendu qui grandit entre les chercheurs de son espèce et les auditeurs de bonne volonté ? Il ne faut pas que cette évolution si rapide déroute le public et lui donne l'impression d'un parti pris ou d'une mystification. Or, c'est trop souvent la pensée qui l'effleure en présence de certaines partitions trop complexes ou trop agressives. Car aucune précaution n'a été prise pour le rassurer et l'éclairer.

Vous n'avez pas le droit, compositeurs d'avant-garde, de jouer ce jeu dangereux. Vous devez à vos auditeurs certaines explications. Votre technique s'est profondément modifiée, mais vous n'avez pas songé un seul instant à perfectionner votre

écriture qui ne répond plus aux besoins de votre nouveau vocabulaire. Une page comme celle que Strawinsky vient de nous donner pourrait s'éclairer immédiatement par quelques artifices de gravure, mettant en lumière les plans harmoniques, soulignant la logique des recherches les plus hardies et précisant les « valeurs » dans ce tableau sans nuances. De même, il eût été fort utile d'indiquer le nom des instruments participant à cette « symphonie » de cinquante mesures, et d'en faire la distribution pour permettre de donner aux notes leur importance relative dans les heurts et les frottements cruels qui les attendent. Il y a, dans une présentation aussi négligente et aussi volontairement obscure de textes de cette espèce, un manque d'égard vis-à-vis du lecteur, dont on ne saurait approuver la désinvolture. Le fossé qui se creuse entre la musique moderne et la foule est déjà bien assez profond : il est coupable de négliger une seule occasion de le combler.

A côté de la clameur de chagrin, âpre et stridente, du musicien russe, voici un très humble gémissement français. Sur quatre vers de Lamartine, Erik Satie a exhalé une plainte aussi brève qu'un *haï-kaï* japonais. « Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères, un seul être vous manque et tout est dépeuplé !... » Le sentiment en est touchant mais la prosodie déclamatoire de ces douze mesures surprend un peu. Le parallélisme

difficilement justifiable des rythmes de ces deux distiques n'est pas moins inattendu. Il y a là un mélange de styles qui trouble le lecteur toujours prêt à attendre de l'auteur de *Socrate* des confidences exceptionnelles, formulées en termes ingénieusement insolites.

Ici encore se pose cette question de l'écriture qu'il faudra bien se décider, un jour, à tirer au clair, entre augures qui n'osent pas se regarder dans les yeux. Les musiciens « avancés » de la génération nouvelle n'aiment pas beaucoup aborder ce sujet. Ils professent, c'est entendu, un mépris absolu des vieilles règles du jeu de l'écriture harmonique ou contrapuntique et réclament toute liberté pour assembler à leur gré des bouquets de notes, diaprés, chatoyants, éblouissants de couleur ou violemment parfumés. Soit, mais il faut alors trouver une autre écriture, d'autres conventions graphiques et orthographiques. La vieille écriture a sa logique rigoureuse, ses expressions consacrées, ses truismes, ses prédestinations et, surtout, son énorme cristallisation de souvenirs classés et son pesant héritage de citations inéluctables. Les plus audacieux novateurs demeureront prisonniers de ces formules définitives. Ils ne seront jamais libres tant qu'ils n'auront pu briser cette solide chaîne qui paralyse leurs mouvements.

Voyez ce qui arrive à un musicien comme Erik

Satie lorsqu'il veut conclure une phrase en laissant s'évaporer la mélodie, en la laissant flotter, se dissoudre dans les airs et se perdre dans le « grand tout ». Il n'est évidemment pas question de tonalité. Mais comment s'évader de la geôle de l'écriture classique ? Le dernier accord de cette *Elégie* est composé d'un *fa*, d'un *la* et d'un *ré* bémol. Quelle est la pensée de l'auteur ? Pour l'auditeur qui n'aura pas la musique sous les yeux, cette conclusion imposera la plus fâcheuse, la plus banale impression de quinte augmentée, rien ne ressemblant plus à un *ut* dièse qu'un *ré* bémol dans un instrument tempéré. Ce n'est certainement pas ce qu'a voulu Satie. Il faut donc se pencher sur la partition, repérer le *ré* bémol, et déduire par un raisonnement technique, basé sur les plus antiques principes de la grammaire du Conservatoire, que ce *ré* bémol est peut-être bien une appogiature non résolue dans l'accord parfait de *fa* et sous-entend savoureusement un *do* naturel, en créant ainsi une indécision pleine de charme et un flottement mélancolique propice à l'infini de la rêverie !... Mais avouez que la musique ultra-moderne est bien à plaindre si elle doit s'appuyer sur des argumentations de ce genre et si elle ne peut murmurer directement son secret à l'oreille de ses meilleurs amis ! Tant qu'elle sera forcée d'ergoter sur la fonction tonale d'un *ré* bémol pour convaincre ses auditeurs de son ingéniosité et de sa sincérité, elle ne

transformera certainement pas la face du monde.

Un troisième orateur funèbre s'avance. C'est Béla Bartok, un des représentants les plus caractéristiques de cette jeune et originale école hongroise dont la révélation soudaine, à un concert de la Société musicale indépendante, stupéfia jadis les amateurs français. Cette audition est demeurée célèbre parmi les musiciens à cause de l'impression singulière produite par des pièces de piano de Kodaly, exécutées par Théodore Szanto avec une solennité hiératique et un luxe de silences qui déchaînèrent dans la salle une gaieté immodérée. Il n'en fallut pas davantage pour accréditer la légende d'une mystification savante organisée par de facétieux compagnons et créer un état d'esprit terriblement circonspect à l'égard des musiques portant la même bande de garantie.

La qualité la plus rare dans les milieux musicaux est, en effet, la sincérité. Un amateur de musique goûte difficilement une joie artistique affranchie de toute idée préconçue, débarrassée de préjugés critiques ou historiques, allégée du fardeau des théories et des hiérarchies. Il a besoin d'étayer ses admirations sur des bases rassurantes : le décret explicite d'une autorité constituée ou l'argument tiré « du consentement universel ». Il n'ose pas interroger son cœur et avouer ingénument son plaisir, son ennui ou sa perplexité. Le respect humain le paralyse. En présence de la singulière liberté de style des jeunes compo-

siteurs hongrois, de leur affranchissement, de leur délicieuse sensibilité harmonique, beaucoup d'auditeurs éprouvèrent une surprise nuancée d'inquiétude. Comment classer ces sauvages ? Dans quel compartiment de l'esthétique pouvait-on faire entrer cette sorte de barbarie subtile, cette spontanéité et ce raffinement ? On trouva plus facile d'en rire et de déclarer que Kodaly devait être un proche parent de Boronali.

Cependant, quelques auditeurs plus perspicaces avaient remarqué la qualité du discours musical que tenait Béla Bartok. Ils pressentirent un maître et le proclamèrent au milieu des ironies déchaînées. Ils ne s'étaient pas trompés. Le talent de Bartok n'est pas plus discuté à l'heure actuelle que celui de Schœnberg et c'est une satisfaction très vive, pour ses amis de la première heure, de le retrouver aujourd'hui chargé d'une pieuse ambassade au tombeau de Claude Debussy. Il s'en acquitte avec une discrétion et un tact parfaits.

Un thème mélancolique, exposé à l'unisson, chante avec une simplicité tranquille, comme une mélopée populaire fredonnée par un cortège lointain. Chaque membre de phrase s'attarde sur la note finale, selon l'usage des foules qui conduisent une mélodie jusqu'au bout de leur souffle et prennent ensuite largement leur respiration. Mais, sur cette note qui meurt, s'élèvent des réponses mystérieuses, des échos légers qui vibrent et dispa-

raissent, fugitifs, insaisissables. Est-ce une cloche qui disperse et emmêle ses sons harmoniques dans la campagne, est-ce un frémissement de feuillages, un léger sanglot du vent d'ouest ?... On ne sait et il importe peu ; mais une tristesse délicate naît de cette opposition de la mélodie sereine et nue, et de ce frisson d'harmonies inquiètes et douloureuses qu'éveille son passage. Peu à peu, les dissonances chuchotent sous les pas de la mélopée — comme des feuilles mortes qui bruissent au passage d'une promeneuse dans une forêt de novembre — élèvent leur insinuant murmure et tourbillonnent autour de la mélodie qu'elles submergent un instant. Mais la nostalgique passante poursuit sa route et, derrière elle, les tierces et les secondes, soulevées, retombent lentement avec un doux bruit de soie froissée...

L'hommage du jeune musicien anglais Eugène Goossens est plus âpre et plus agressif. Certes, Béla Bartok n'a pas peur des frottements harmoniques audacieux. La « fausse relation » lui est douce, et il est parfois obligé de se servir, pour certaines de ses notes, de tiges fourchues parce qu'il y fleurit simultanément un *mi* naturel et un *mi* dièse, un *la* dièse et un *la* bécarre ! Mais ces irisations finissent par se fondre dans un chatoiement confus et harmonieux de nacre changeante. Tout en étant moins hardi, le système harmonique de Goossens est plus cruel parce qu'il dérive, non

pas d'une recherche de résonances naturelles qui s'évaporent, une à une, comme des fumées diaprées, mais d'une sorte de superchromatisme serré et tendu, d'hérédité confusément wagnérienne. Assurément, nous sommes très loin des habituels procédés d'écriture de *Tristan*, et les premières mesures du compositeur anglais ne nous le laissent point ignorer. Cependant la filiation lointaine est si perceptible que Debussy pourrait protester, dans l'au-delà, contre cette façon de pleurer en s'essuyant les yeux avec un mouchoir acheté, il y a fort longtemps, à Bayreuth. D'ailleurs, cet accès de désolation furieuse et grinçante dure peu, et le musicien tient, ensuite, des propos parfaitement dignes de son sujet, en disposant ses accords selon les habitudes les plus chères à l'auteur d'une *Sarabande* qui exerça une influence si décisive sur toute la syntaxe et l'orthographe pianistiques de ces dernières années.

Albert Roussel a intitulé sa composition votive : l'*Accueil des Muses*. Et c'est, en effet, une sorte de lente procession qui semble se mettre en marche au-devant du nouvel hôte du Bois sacré. Elle se déroule avec cette dignité et cette décence qui sont les qualités habituelles de l'auteur du *Poème de la forêt*. On y devine un sentiment à la fois intense et réservé, une grande ardeur de pensée et une certaine pudeur d'élocution. Une sorte de discrétion retient sur ses lèvres les mots trop so-

nores, les expressions trop frappantes, les locutions trop oratoires ou trop brillantes. Il donne toujours à ses moindres propos le prix d'une confidence amicale et se plaît à suggérer plutôt qu'à certifier les vérités qui lui sont chères.

Les Muses qui s'avancent vers Debussy sont peintes par Roussel avec une recherche de coloris un peu surprenante. Ce n'est pas une blanche théorie de vierges enveloppées de voiles immaculés : ce cortège est plus animé et moins monochrome. On y perçoit une recherche d'exotisme et, par instants même, un balancement syncopé presque oriental, qui, pour être inattendu, n'en est pas moins savoureux. Et l'accueil des neuf sœurs, s'échauffant par degrés, s'achève en apothéose, rythmé par les triolets de la lyre d'Euterpe qui n'a évidemment pas tous les jours le plaisir d'accueillir un visiteur de cette qualité !

Tout différent est l'état d'âme de Florent Schmitt, toujours sous pression, toujours gonflé de musique, toujours torturé par le sentiment de la pauvreté et de la débilité du langage harmonique et du matériel sonore. Celui-là ne connaît dans l'effusion verbale ni timidité ni pudeur. Les accords ne sont jamais assez riches, les instruments ne sont jamais assez puissants ni assez nombreux pour traduire ce qui se passe dans le cerveau bouillonnant du visionnaire qui a écrit la *Tragédie de Salomé*.

Pendant que ses camarades distillaient leurs regrets dans deux courtes pages, lui, en couvrait fougueusement huit. Une carte de visite ne lui suffit pas pour exprimer ses condoléances. Et il lui faut, par surcroît, une triple portée, cinquante notes par mesure et un hérissement si dru de bémols, de bécarres et de dièses qu'il est obligé de prévenir charitablement le lecteur que « dans la même mesure, un accident ne sera valable que pour les notes de même portée, de même octave et de même clef ». Nous retrouvons là le puissant pétrisseur d'orchestre qui, pendant les répétitions de son formidable *Psaume XLVI*, rôdait pensivement autour des instrumentistes et se précipitait vers ceux qui avaient quelques mesures à compter : « Vous ne jouez pas ? leur disait-il ; attendez, je vais vous écrire une partie supplémentaire! » Et il comblait joyeusement ce vide, tout heureux d'avoir consolidé et enrichi sa magnifique construction !

La pièce de piano qu'il vient de composer sur ce thème de Paul Fort : « *Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda...* » est, comme d'ordinaire, une manière de réduction d'un orchestre invisible. Elle a toute la somptuosité, toute la couleur violente et toute la chaleur persuasive du Schmitt de la meilleure époque. On y retrouve sa véhémence et sa sincérité emportées, aussi éloquentes dans la douleur que dans l'allégresse. Cette page est le seul cri d'adieu réellement lyri-

que de tout le recueil, le seul sanglot qui n'ait pas été trop vite étouffé dans la gorge...

On est un peu déconcerté, en effet, de voir Maurice Ravel, par exemple, nouer à la stèle de Debussy la double guirlande fleurie de son duo pour violon et violoncelle. Cette couleur, cette grâce souple et fuyante et ce mouvement dégagé n'ont, au premier abord, rien de particulièrement funèbre. Ravel se fait sans doute de la mort une idée étrangement sereine et consolante. Les adieux qu'il adresse à l'auteur de *Pelléas* sont empreints d'une résignation toute stoïcienne. L'une de ses phrases épouse même si étroitement le rythme d'un allègre refrain populaire, que l'on demeure un peu troublé d'une telle désinvolture en présence d'un aussi redoutable sujet de méditation!

Mais quelle virtuosité dans ces paroles ailées! Deux instruments, seulement, dialoguent et échangent leurs répliques. Et, avec ces deux seules voix, le compositeur arrive à ouvrir, en deçà et et au delà de son texte littéral, des perspectives sonores illimitées. Les deux lignes mélodiques s'enlacent et se dénouent avec une souplesse serpentine. Une altération instable du troisième degré entretient une indécision modale d'un charme étrange et énervant. Cette arabesque onduleuse qui, huit fois de suite, enroule et déroule sa volute, semble une déformation volontaire d'un dessin caractéristique du *Prélude à*

l'Après-midi d'un Faune. Des sons harmoniques laissent glisser leur caresse de flûte enchantée. Et l'on fait halte sur un accord parfait avec une inimitable élégance en apaisant peu à peu les deux appoggiatures qui cherchent encore, alternativement, à ébranler la dominante !

Le dialogue se poursuit bientôt. Le violon expose un thème plus dense que le violoncelle étaye d'une substructure solidement syncopée. La construction est renversable sans que l'équilibre en souffre. Alternativement, chaque archet, comme dans un métier de tisserand, tend le fil de la chaîne ou insinue celui de la trame avec une souple précision. Le jeu est d'une légèreté et d'une adresse incomparables. Il s'achève par des courbes d'une grâce plus alanguie et des gestes plus lents qui conduisent à une conclusion en *la* majeur où passe soudain le reflet d'un rêve attendri et d'une émotion naissante !

Francesco Malipiero montre une tristesse grave et religieuse. L'auteur des *Sept Chansons*, que les abonnés de l'Académie nationale de musique supposaient, sans doute, voué aux discordances les plus féroces, a écrit tout son *lamento* en accords parfaits. De beaux accords parfaits se déplaçant d'une seule pièce par degrés conjoints, comme ceux du *Martyre de saint Sébastien*. L'impression est d'une majesté et d'une grandeur souveraines. On s'avance sous une colonnade splendide aux

harmonieusés proportions. C'est un véritablé temple que le musicien italien élève à la mémoire du maître français. Et, sous ses voûtes, se propage, un instant, un phénomène acoustique curieux qui nous donne la sensation de sa profondeur et de sa hauteur. Quatre accords descendent lentement les degrés d'un escalier invisible. Chacun d'eux éveille un écho qui nous arrive, avec un long retard, alors que nous avons déjà poussé plus loin notre marche. Le mélange des accords réels et de leur reflet lointain, qui les accompagne fidèlement, à distance, crée un effet de perspective architecturale d'un relief saisissant. C'est là une fort belle page, simple, émue, douloureuse, qui démontrera, je l'espère, à plus d'un amateur impulsif le danger de porter sur les subtils artistes de notre temps des jugements trop rapides et trop simplistes.

L'intention la plus tendrement respectueuse du recueil a été exprimée par Paul Dukas. L'auteur de *la Péri* a voulu retrouver dans les ifs du cimetière « la plainte, au loin, du faune »... La pensée est d'une piété intellectuelle et sentimentale touchante ; elle a été réalisée avec un rare bonheur. Pendant qu'un glas pleure, très loin, à travers les feuilles, le Faune debussyste porte tristement à ses lèvres la flûte qui lui servit à chanter, inoubliablement, son « immobile et lasse pâmoison ». Sous deux de ses formes les plus nettes,

le thème doucement infléchi du *Prélude* est utilisé par Paul Dukas avec une ferveur émouvante. C'est toujours le gracieux feston chromatique que « le jonc vaste et jumeau » accrochait naguère aux sous-bois ensoleillés, mais le Faune a perdu son insouciante sensualité. Il gémit, il retrouve, en pleurant, les arabesques si chères de son ivresse passée. Un thème désolé s'accroche obstinément à sa réminiscence. Les harmonies qui la ponctuent sont poignantes ou plaintives. Le *sol* lointain du glas qui flotte dans les airs traverse cruellement son rêve. Une dernière fois, il redit lentement la tendre phrase voluptueuse et la laisse s'évanouir comme un parfum. On sent qu'il donne un sens nouveau, d'une infinie tristesse, au vers de Mallarmé : *Adieu : je vais voir l'ombre que tu devins !*

Tous les musiciens qui ont aimé Debussy ne pourront se défendre d'une vive émotion en présence du geste affectueux de Paul Dukas traduisant son admiration fraternelle avec une si discrète et une si persuasive éloquence. Cette page ne fait pas seulement honneur au talent de l'auteur d'*Ariane*, elle nous dévoile la qualité rare de son cœur.

Enfin, d'Espagne, nous arrive une bouffée de musique embaumée comme une couronne d'œillets : Manuel de Falla, le délicat et passionné compositeur de la *Vie brève*, apporte, à son tour, au

cher disparu l'écho d'un pays qu'il aima. De Falla chante sa mélodie sur l'instrument vibrant et nerveux des improvisateurs de sa race : la guitare, que les jeunes compositeurs espagnols, aidés par quelques exécutants prestigieux, tentent actuellement d'orienter vers un idéal d'émotion et de poésie.

C'est presque une danse et, malgré tout, sensuelle, qui se balance ici d'une corde à l'autre, mais on ne saurait y découvrir la moindre impiété. Le rythme de la danse espagnole lente convient admirablement à un rêveur pour bercer son chagrin. La *Homenaja*, de Manuel de Falla, est d'une émotion pénétrante, irrésistible. Et qui ne goûtera la jolie attention qui lui fait ramener, dans les dernières mesures, une allusion à la délicieuse *Soirée dans Grenade*, dont Debussy avait noté l'enivrant vertige ?

Tel est ce recueil de pensées tour à tour attendries et douloureuses que dix musiciens ont apportées sur la tombe d'un des leurs. Il demeurera un témoignage touchant de la religion du souvenir dont on croyait les pratiques abolies à notre époque d'égoïsme frénétique. Et il faut être reconnaissant à Claude Debussy, qui nous a laissé tant de pensées personnelles d'une inoubliable saveur, d'avoir encore trouvé le moyen de faire naître, autour de son tombeau, des propos aussi choisis et de demeurer, en dépit de la mort, le plus précieux des « animateurs » !...

GEORGES MIGOT

QUINTETTE. — TRIO

La tradition romantique avait fait de l'artiste, et en particulier du compositeur, un être halluciné et un peu hagard, en proie à la divine fureur du génie, créant des chefs-d'œuvre sans s'en douter et obéissant passivement et inconsciemment au vent violent de l'inspiration comme un roseau courbé par l'orage. Berlioz avait dépensé une prodigieuse quantité de littérature pour accréditer ce poncif. A l'en croire, la visite de la Muse inspiratrice dans une cervelle de créateur serait assez semblable à une attaque foudroyante d'épilepsie : tout y est, les tremblements nerveux, les grands spasmes, les dents entrechoquées, les frissons, les sueurs glacées, les gestes convulsifs et la perte de la connaissance. La crise finie, le compositeur se retrouve à sa table, brisé de fatigue, épuisé, pantelant, ne gardant aucun souvenir de ce qui s'est assé ; mais il constate avec plaisir que son papier à musique est sabré de notes

fiévreuses et qu'il vient d'enrichir sa partition de quelques pages décisives.

Nous avons changé tout cela. Les jeunes compositeurs d'aujourd'hui contrôlent sévèrement leur délire. Ils sont terriblement conscients. Ils sont même, quelquefois, d'autant plus conscients qu'ils sont moins bien organisés !

Jadis, les théories esthétiques naissaient après les chefs-d'œuvre. Et, généralement, le créateur du chef-d'œuvre n'était pas celui de la théorie. Des commentateurs obligeants extrayaient d'une partition des principes, des dogmes, des lois, des recettes magiques et des prophéties, comme un prestidigitateur fait sortir d'un chapeau un lapin vivant, deux tourterelles, une gerbe de roses, des flots de rubans et les drapeaux de tous les alliés. Aujourd'hui, nos plus récents musiciens ne veulent confier à personne le soin de souligner leur effort et d'expliquer leurs intentions. Ils opèrent eux-mêmes. Ils font de l'exégèse anticipée à propos des ouvrages qu'ils écriront plus tard, un jour de loisir, lorsque les soucis absorbants de leur publicité ne les empêcheront plus de s'occuper un peu de musique. Pour déduire leurs théories des chefs-d'œuvre futurs qu'ils ne manqueront pas de nous donner, ils ont jugé préférable de ne pas attendre la naissance de ces chefs-d'œuvre. C'est plus expéditif... et c'est plus prudent ! En tout cas, nous n'ignorons plus ce qu'il conviendra

d'admirer en eux, dès qu'ils voudront bien nous faire la grâce d'être admirables.

Parmi tous les adolescents fougueux qui nous exposent, chaque jour, complaisamment, leur conception de la cité musicale future, Georges Migot occupe une place à part. Tout d'abord, il n'a pas cru devoir se conformer au dernier cri du bon ton en faisant dans la musique une entrée de paysan du Danube. Il s'est volontairement privé de cet élément de succès paradoxal mais infaillible de nos jours, qu'est la mauvaise éducation ; il n'a pas cru devoir, comme tels de ses camarades plus habiles, user systématiquement de cette grossièreté étudiée qui pourrait laisser croire qu'en décrivant le *Pays du mufle* Laurent Tailhade songeait à certains cénacles de musiciens !

Il est résolument de son temps, en ce sens qu'il appartient à cette génération inquiète et active qui ne trouve plus dans les « suaves langueurs » de l'impressionnisme harmonique et orchestral son expression spontanée ; mais il ne croit pas nécessaire de se joindre aux jeunes anthropophages qui exécutent, autour du cadavre de Debussy, une furieuse danse du scalp. On ne l'a pas entendu, non plus, traiter Ravel de « vieille perruque » et de « pompier », ce qui est bien la moindre des choses lorsqu'on vient de lire *Daphnis et Chloé* ou d'entendre une exécution orchestrale du *Tombeau de Couperin*.

Cela lui crée une originalité indiscutable, mais

ce n'est heureusement pas la seule qu'on observe chez ce musicien. Georges Migot, qui est arrivé à la musique par le chemin détourné de la peinture, a beaucoup réfléchi aux destinées de son art. Il a écrit un *Essai pour une esthétique générale*, un peu resserré, sans doute, un peu trop sobre de développements et d'exemples, mais rempli d'aperçus ingénieux et d'indications fécondes sur la sensibilité, l'intelligence, le métier, le progrès, l'imitation, la composition et les styles. Et, après chacune de ses œuvres, on le sent préoccupé de classer, d'ordonner, de définir ses acquisitions, et d'organiser méthodiquement le terrain conquis.

Ses deux dernières compositions de musique de chambre, un *Trio* et un *Quintette*, réalisés avec un parfait équilibre de volonté et de sensibilité, sont tout à fait caractéristiques à cet égard.

Nous pouvons y découvrir, nettement précisées, quelques-unes des aspirations les plus sincères des jeunes musiciens d'aujourd'hui. La grande préoccupation des compositeurs de toutes les époques a toujours été la crainte de s'affadir. Dès qu'une musique a un peu circulé, dès qu'elle a été adoptée par la foule, elle prend une sorte de mollesse heureuse, de laisser-aller, de sans-gêne triomphant qui scandalise assez vite la farouche intransigeance des professionnels. Une mélodie ne garde pas longtemps, pour des sensualités exercées, sa fraîcheur, son parfum, sa délicate acidité;

peu à peu, comme certains fruits et certains vins, elle voit augmenter rapidement sa teneur en sucre, elle devient une friandise agréable et banale qui écœure les gourmets. La phrase de Gounod a connu cette disgrâce ; celle de Bizet et celle de Massenet, après avoir d'abord étonné les dégustateurs, les ont saturés de douceur. On s'efforce activement de nous démontrer aujourd'hui que les trouvailles d'un Debussy et d'un Ravel, que l'on qualifiait si naïvement de pimentées et de corrosives, n'ont enrichi, en définitive, que le domaine de la confiserie. La « suavité » — le mot est couramment employé parmi les jeunes musiciens dans le sens d'une condamnation définitive — la suavité des *Nocturnes* ou des *Images* doit nous faire lever le cœur.

Il ne s'agit pas de protester. Il ne s'agit pas de démontrer à ces impatients que l'impressionnisme musical n'a pas encore eu le temps de sortir des ateliers, qu'il est loyal de lui laisser courir sa chance, qu'il est encore pour la foule une formule agressive et mystérieuse, qu'il ne peut pas être condamné avant d'avoir été déchiffré. Ils vous répondront que ces contingences les laissent parfaitement indifférents et que Debussy, Ravel et leurs disciples ont eu le tort de naître à un moment particulièrement mal choisi. La guerre les a privés de la période normale de succès qu'ils étaient en droit d'attendre. La généra-

tion qui devait les comprendre et les défendre a disparu. Aujourd'hui, la page est tournée. Une jeunesse brutale nous propose un autre idéal et emploie tous les moyens pour le faire triompher. Une lutte sauvage se livre actuellement autour d'Akela sur le rocher du conseil. Elle est, naturellement, encouragée par tous les Tabaquis de la corporation. Mais il n'y a rien à dire, car telle est la loi de la Jungle.

Essayons, toutefois, de comprendre le sens général de ce combat. La réaction des jeunes musiciens contre leurs aînés se manifeste sur les points suivants : il est temps de renoncer aux recherches harmoniques, à la trouvaille des beaux accords portant en soi un élément de richesse, de pathétique ou de rêve. La musique sera dynamique ou elle ne sera pas. Le halo scintillant, phosphorescent, irisé ou brumeux de l'harmonie impressionniste est un obstacle à ce dynamisme. Il faut le supprimer. Même réforme pour l'orchestre avec tous ses timbres rayonnants, ses sonorités diffuses, ses couleurs vaporisées. Finie la manie de l'aérographe. On n'orchestrera plus un tableau symphonique avec les procédés de Claude Monet faisant tourbillonner autour de ses cathédrales toute une poussière d'arc-en-ciel. Voici venir un art dépouillé et clarifié, aux lignes nettes, aux arêtes vives, aux reliefs fortement accusés. Pas de résonances, pas de longs échos, pas de harpe éolienne :

la franchise agressive et le cynisme cordial du douanier Rousseau, professeur de simplicité et d'énergie, en attendant l'avènement de Picasso ou de Picabia!

Ces dogmes traînent, si l'on peut dire, sur tous les pianos de nos étudiants en musique et ne sont même plus discutés par les nouveaux arrivants. Mais, chose étrange, ils ne se traduisent pas en exemples. Les plus hardis de ces novateurs se nourrissent encore des reliefs des festins pantagruéliques de Strawinsky. Un musicien comme Georges Migot est peut-être celui qui, sans publicité pharmaceutique, a apporté à la technique nouvelle le plus d'expériences significatives. Il rêve, lui aussi, d'un art résolument linéaire et d'un orchestre où les instruments seraient choisis et groupés non pas en vue de faire valoir leurs particularités de timbres, mais uniquement pour créer les plans d'intensité variable.

Les plans!... Les plans tiennent une place considérable dans les projets architecturaux de Georges Migot. Et non pas les antiques plans tonaux mais les plans en perspective à trois dimensions. Les grincheux reprochaient aux musiciens de la génération précédente de faire de l'algèbre. Qu'ils se rassurent, cette formule est périmée: les musiciens d'aujourd'hui font de la géométrie descriptive.

Le *Quintette* et le *Trio* nous démontrent que le polytonalisme n'est pas un élément architectural nouveau. C'est un revêtement, c'est un badigeon qui peut souvent recouvrir la plus traditionnelle des façades. Il ne crée pas, par lui-même, le développement « en profondeur ». Pour obtenir la perspective que recherche son œil de peintre, Migot s'est servi de la construction « polylinéaire ». Dans son *Trio*, la démonstration est particulièrement lumineuse. Le violon, le piano et l'alto déterminent trois plans distincts qui se déplacent d'un bloc et occupent successivement des profondeurs différentes. Trois signes conventionnels, placés alternativement sur l'un ou l'autre « portant » de ce décor musical mobile, permettent au premier machiniste venu d'en effectuer correctement la plantation. Et les trois lignes mélodiques passent avec souplesse du lointain à l'avant-scène, avancent, reculent, se croisent en route, sans préoccupations harmoniques ou contrapuntiques. L'auteur estime que l'évolution de notre goût nous conduit vers des recherches d'indépendance linéaire succédant aux chefs-d'œuvre créés par l'indépendance harmonique. Le tout est d'habituer l'oreille de l'auditeur à s'emparer assez fortement de ces lignes mélodiques pour suivre simultanément leur déroulement sans les brouiller et pour embrasser leurs courbes indépendantes qui se développent avec un détachement volontaire du style fugué et de la « vérification verti-

cale » que fournit l'harmonie. Chez nos modernes architectes, le « verticalisme » est tellement suspect qu'ils n'ont pas hésité à remettre en honneur la vieille technique de l'horizontalisme. Mais leur innovation est d'avoir créé l'horizontalisme à deux dimensions.

Vous soupirez, infortunés amateurs, en présence de l'accumulation de ces menaces contre votre tranquillité d'oreille et d'esprit. Vous frémissez en écoutant au loin cette « préparation » d'offensive. Va-t-il falloir, pour continuer à « être à la page » s'initier à toutes ces inventions rébarbatives et à ce vocabulaire redoutable ?

Hélas ! vous savez bien qu'on n'écoute pas de la musique « pour son plaisir » et que l'art n'est qu'une suite de combats, d'agressions, de conquêtes, d'annexions et de violations de frontières. De toutes ces brutalités, les esthéticiens feront plus tard de la beauté paisible et rassurante, mais il y a toujours, pour les pauvres gens qui se trouvent à proximité des champs de bataille, un mauvais moment à passer. Nous sommes à un de ces moments-là. Et nous y sommes un peu par la faute des amateurs trop timides qui n'ont pas su comprendre l'évolution impressionniste. A force de se plaindre de l'absence de construction chez les debussystes — ce qui était d'ailleurs une erreur matérielle facile à démontrer — ils ont déchaîné une génération qui ne parle plus que d'ar-

chitecture et ne rêve plus que poutres apparentes châssis, fermes, jambes de force et entretoises. Obéissant à une adjuration demeurée célèbre, « ces jeunes gens ont débouché leurs trompettes. » Ne vous plaignez pas de l'impressionnante fanfare qui en est résultée.

Que donnera cette technique ? Nous l'ignorons encore. Mais les œuvres d'un Georges Migot nous prouvent qu'elle est parfaitement compatible avec une conception de la musique beaucoup moins féroce que sa terminologie. Son *Quintette* est un triptyque décrivant un paysage vaste et aéré, un bel horizon aux proportions harmonieuses et évoquant successivement les moissons, la gaieté rustique et les vibrations du crépuscule. Et son *Trio*, dédié à la mémoire de Lily Boulanger, est pénétré d'une émotion trop sincère pour n'être pas communicative. L'hommage rituel des trois voix instrumentales qui viennent, l'une après l'autre, jeter des guirlandes mélodiques sur cette tombe, la majestueuse colonnade d'un temple irréel construit en l'honneur de la jeune Muse disparue, la montée en plein azur dans la sérénité et l'apaisement sont des « motifs » que le musicien a traités avec une sensibilité toujours perceptible et une puissance évocatrice indéniable. Pour lui, l'écriture est un moyen et non un but. Sagesse élémentaire que ne pratiquent pas toujours ses camarades et qui porte en soi sa récompense. Ce *Trio* n'est pas obscur et il est émouvant. Et nul n'a le droit de

discuter la légitimité des procédés techniques de son auteur puisqu'il atteint son but : il a bien le droit de remplacer la suggestion émotive du « bel accord » par cette imperceptible palpitation mélodique d'un triolet qui agite périodiquement sa phrase d'un court frisson, la fait vibrer doucement et lui communique un pathétique purement « linéaire » puisque l'émotion répond à son appel. Il y a même, dans ce parti pris de ne recourir, pour nous émouvoir, qu'à des moyens d'une si parfaite dignité, une noblesse intellectuelle à laquelle il faut rendre hommage. Il n'est plus honnête de chercher à cambrioler notre tendresse ou notre pitié en se servant, pour crocheter le coffret de notre sensibilité, de la fausse clef d'un violon solo éperdument vibrant et expressif. Le pathétique de la musique de Migot est, en ce sens, d'une qualité supérieure.

Il faudra suivre de près la production de ce musicien sensible et réfléchi qui, dans cette furieuse mêlée de football qui a remplacé à notre époque la belle émulation de la course du flambeau, manifeste une si grande loyauté et joue si correctement sa partie. Il est un des rares artistes de la génération nouvelle qui n'ait pas cru devoir fonder sur une trahison ses ambitions légitimes. Et il faut lui savoir gré de nous permettre d'accorder notre affection à de nouveaux amis sans être forcés de traiter nos anciens confidents avec la plus basse ingratitude !...

CAMILLE SAINT-SAENS

SIX FUGUES pour le piano

Les admirateurs de M. Camille Saint-Saëns ne l'avaient pas vu sans déplaisir s'engager, pendant la guerre, avec toute l'impétuosité de sa verte vieillesse, dans une vaste expédition anti-wagnérienne. Ils prévoyaient l'issue fatale de cette vaine rencontre. Mais ils s'affligeaient, surtout, de voir notre illustre « doyen » perdre en polémiques inutiles, et peut-être même imprudentes, un temps précieux qu'il eût pu consacrer plus opportunément à la composition. Lorsque les doigts de l'auteur de *Samson* saisissaient un porteplume, un dieu bienveillant n'aurait-il pas dû nous faire la grâce d'escamoter le papier à lettres du maître et de le remplacer par une rame de papier réglé ?

Le dernier recueil de pièces pour piano de l'illustre compositeur confirmera les musiciens dans cette opinion. Ces trente pages sont une admirable « défense et illustration » de la langue musicale française. Elles constituent un argument

beaucoup plus solide que les articles passionnés du polémiste en faveur de la thèse qu'il comptait faire triompher en s'emparant des retranchements Wotan et de la tranchée Siegfried.

Ce sont des fugues. Oui, ce vénérable exercice scolaire, ce passe-temps de mandarin, ce petit jeu du solitaire aux règles strictes, aux postulats arbitraires, au code inflexible et minutieux. Des fugues « pour le piano », c'est-à-dire sortant de l'étroite convention vocale du genre pour s'adapter à la technique du clavier, avec cette aisance et cette sûreté de main que vous devinez chez un compositeur dont le mécanisme pianistique est justement célèbre.

Par quel malicieux souci de jouer la difficulté l'auteur a-t-il choisi précisément cette forme de composition essentiellement conventionnelle pour en tirer une paradoxale leçon ? Cette gageure demeure son secret. Mais il est certain que la partie est gagnée. Ces six fugues, par des armes exclusivement pédagogiques et des tactiques absolument réglementaires, imposent victorieusement les droits de la clarté, de la logique, de la mesure, de la simplicité, de la lucidité et de la raison, héritage classique des artistes de chez nous que M. Camille Saint-Saëns entend défendre contre tous les dieux du Walhall.

Voilà des modèles accomplis d'écriture fine et

précise. Ces fugues, qui, par définition, sont vouées à l'enchevêtrement et à l'entrelacs, demeurent extraordinairement limpides. Elles sont, pourrait-on dire, translucides. Jamais d'ombres et d'empâtements. Les parties se croisent, et s'entrecroisent, se cherchent et se fuient, s'étreignent et se quittent sans jamais se confondre ni se voiler. L'œil attentif et l'oreille curieuse peuvent, sans effort, suivre les moindres détails de leurs jeux souples et savants. Toutes les notes portent. Toutes, bien à leur place, remplissent une fonction tonale bien définie, et chacune d'elles, comme les feuilles de l'arbre mystique de Rossetti touchées par les plumes de la colombe, « dit son nom distinctement ».

Comment définir la variété spéciale de plaisir artistique engendrée par ces récréations intellectuelles ? Bien entendu, il n'y a pas là une simple volupté de l'esprit, une pure affirmation de virtuosité d'écriture, une satisfaction de mathématicien résolvant un théorème avec élégance. L'oreille y trouve son compte. Ces six fugues sont des pièces de piano dont l'intérêt musical est indéniable. Mais quel musicien ne serait troublé en présence du problème assez angoissant qu'elles lui posent ? Quel que soit l'attrait « auditif » de ces pages, il est bien évident que l'auditeur sera frustré de la plus grande partie de leur séduction s'il est incapable de suivre dans leurs moindres détails

les tours de force de syntaxe et les ingéniosités de prosodie qui en doublent le prix. Il faut être initié à la règle du jeu pour s'intéresser pleinement à la partie et en comprendre les péripéties. Hélas ! cette éducation technique est fort peu répandue. Autour d'une « partie » régulière de contrepoint renversable, d'entrées fuguées et d'imitations, l'immense majorité des spectateurs ne peut prendre que le plaisir incomplet des profanes contemplant un match de tennis. L'ignorant peut happer au vol la jolie attitude d'un joueur, un geste gracieux ou hardi, un prestigieux coup de raquette, mais il a bien l'impression de recueillir les miettes d'un festin qui n'est pas servi pour lui. Il est là en intrus et en conçoit quelque honte. Ce n'est pas pour lui que la balle blanche écrit dans les airs toute une série de phrases éloquentes et saisissantes qu'il ne peut déchiffrer mais que les techniciens lisent sans peine avec des yeux brillants de curiosité. Qu'est son pauvre plaisir à côté du leur ? Il n'a pu deviner les minutes les plus intenses du jeu, ses points culminants, ses grâces secrètes. Le résultat obtenu n'a pas pour lui une signification très nette. Les vrais joueurs lui ont jeté l'aumône humiliante de leur divertissement.

Remplacez les hiéroglyphes de la balle blanche par ceux de la petite note noire qui bondit dans le filet des portées, et c'est tout le problème de l'écriture classique qui se pose.

L'écriture classique, même dans des genres moins strictement formalistes que la fugue, présente, en soi, un intérêt propre, une valeur personnelle indépendante de ses qualités d'expression musicale. Elle obéit à un code harmonique très précis et à une jurisprudence constante. C'est un régal pour les connaisseurs d'étudier les solutions plus ou moins ingénieuses que leur fournissent les nouveaux procédés. Mais cette satisfaction est réservée à une infime minorité de spécialistes. Est-ce juste ? La musique doit-elle donc devenir une langue hermétique, un langage chiffré dont la clef n'est entre les mains que de rares privilégiés ?

Ne dites pas que ces prérogatives des initiés sont négligeables. Elles ne le sont que dans l'art harmonique moderne où l'analyse ajoute peu de chose à la satisfaction de l'oreille. Mais dans la musique scolastiquement écrite, les attributions des notes, leurs fonctions tonales sont déterminées avec tant de précision que la moindre descente de la « sensible » acquiert immédiatement les proportions d'un drame et qu'on est bien forcé de prendre très au sérieux une fausse relation ou une résolution exceptionnelle. Dans le cas présent, comment goûterez-vous un ravissement complet en écoutant les six fugues de Camille Saint-Saëns si vous ignorez ce qu'est un sujet, une réponse, un contre-sujet, un divertissement, une strette et une pédale ? Il est indispensable de suivre en

connaissance de cause toutes les phases de cette course d'obstacles pour apprécier l'élégance et la souplesse du *gentleman rider* qui s'en tire à son honneur.

Et nous nous trouvons en face d'un inquiétant dilemme. Faut-il songer, en écrivant de la musique, à sa mission universelle, à la foule immense qui l'attend et aux âmes ingénues qui ont besoin de sa rosée bienfaisante « pour croire encore à la fraîcheur de la vie » ? Dans ce cas il faut condamner des ouvrages comme les fugues de Saint-Saëns. Leur composition relève d'un idéal beaucoup trop aristocratique.

Faut-il, alors, adopter un style immédiatement accessible aux ignorants? Faut-il renoncer à toutes les précieuses conquêtes de l'art de bien écrire? Nul n'osera l'affirmer sérieusement. Il est impossible de dépouiller les musiciens d'un tel héritage lentement constitué par les libéralités de tant d'ancêtres de génie et de leur interdire de mêler la satisfaction de l'esprit au plaisir des sens et au sublime vertige de l'émotion. Ces trois éléments d'extase doivent se trouver étroitement unis dans une œuvre d'art et ne peuvent pas subsister raisonnablement les uns sans les autres. Mais, pratiquement, à combien d'élus est réservée la joie de les recueillir simultanément?

En lisant les six fugues de Camille Saint-Saëns,

on comprend toute la cruauté de cet éternel malentendu. Ces pièces de piano qui tombent si agréablement sous les doigts, qui apportent à l'exécutant la volupté tactile de natter des mélodies, de nouer et de dénouer des rubans de musique, de faire jouer dans leurs charnières bien huilées et leurs articulations soigneusement lubrifiées les cadences et les modulations, qui vous procurent le plaisir de conduire une machine bien équilibrée et bien suspendue dont aucun rouage ne grince et dont tous les organes fonctionnent à plein rendement, ces chefs-d'œuvre de mécanique musicale vous font comprendre la noblesse du « métier ». Aucun musicien ne se résignera jamais à perdre le bénéfice de l'écriture intelligente, de l'écriture avertie, même lorsque ses suggestions sont mystérieuses et ses sous-entendus confidentiels. Il y a là un trait d'indiscutable égoïsme, mais les plus généreuses sollicitations des moralistes n'y changeront rien.

La fugue est un poème à forme fixe, compliqué d'acrostiche et d'un jeu de rimes et de strophes particulièrement rigoureux. On peut assurément se servir de cette forme pour exprimer des pensées profondes, légères ou émouvantes, mais il serait absurde de prétendre que le minutieux travail d'ajustage auquel s'est livré le compositeur n'a aucune importance et que l'étroite discipline qu'il s'est imposée est sans intérêt pour le lecteur.

Il faudrait donc admettre l'existence de deux grandes classes de musique : la musique d'artiste et la musique de tout le monde ?... Avouez que le sacrifice est rude et qu'il ne sera pas accepté facilement par tous les auditeurs.

Une jeune prêtresse de la chorégraphie, comprenant que la fugue n'est, au fond, qu'un ballet de mélodies, donne des spectacles de danse où elle nous présente des interprétations plastiques des fugues de Bach. Chaque « entrée » du thème est dessinée par l'intervention d'une danseuse qui déroule dans l'espace l'arabesque que le musicien avait inscrite dans le temps. Les jeunes femmes qui se groupent, se séparent, entrecroisent leurs élans et leurs courses jouent le rôle de mélodies vivantes. Elles respectent attentivement les moindres inflexions de la musique, ses mouvements ascendants et descendants, ses nuances, ses changements de plans ; elles avancent et reculent docilement sous sa dictée. Jeu complexe et savant, construction plastique prodigieusement raffinée, obtenue à la suite de patientes retouches et d'attentives corrections. Il en résulte, bien entendu, pour le profane, un spectacle charmant, brillant de vie et de souplesse, riche en trouvailles nuancées. Mais l'ordre secret de ces rythmes, leur harmonie profonde et leur véritable sens n'apparaissent qu'au spectateur qui connaît, note par note, la fugue dont on extériorise ainsi le mécanisme.

Et celui-là, seul, goûte une satisfaction complète.

La danseuse donne ainsi à tous les amateurs de musique une leçon de sagesse et de résignation dont les lecteurs des fugues de Saint-Saëns devront faire leur profit. Il y a plusieurs degrés dans l'initiation : c'est une injustice qu'il faut savoir subir.

Les esprits chagrins nous diront, avec un optimisme amer, que ce danger devient, de jour en jour, moins menaçant si l'on en juge par le mépris avec lequel les jeunes musiciens d'aujourd'hui traitent les lois traditionnelles du beau langage. Ne nous arrêtons pas à une pareille impertinence. Toutes les écoles musicales ont leur technique, plus ou moins savante, dont on arrive toujours à tirer les éléments d'un code. Les jeunes compositeurs d'aujourd'hui ont la leur. Elle tend vers la simplicité. Vous me direz qu'on ne s'en aperçoit guère à l'audition de leurs œuvres : c'est pourtant la très humble réalité. Dans tous ces accords luxuriants, dans toutes ces sonorités touffues, dans cette instrumentation en feu d'artifice, la part de l'intellectualisme se restreint de plus en plus. Le domaine du postulat se rétrécit chaque jour. La règle du jeu se simplifie. Pour goûter les fugues, si claires, si nettes, si dépouillées du vénérable champion de l'écriture classique, il faut avoir fait ses « humanités » contrapuntiques ; pour retirer de la tumultueuse partition du *Sacre*

du printemps, qui n'est pourtant pas un jeu de hasard, une jouissance profonde, toute éducation technique est beaucoup moins utile. Il y a là un paradoxe apparent qu'un peu de réflexion vous permettra d'éclaircir. Mais où sont les compositeurs modernes qui ont réellement compris la leçon du *Sacre du printemps?...*

FLORENT SCHMITT

PSAUME XLVII

On vient de faire paraître la partition d'orchestre du *Psaume* de Florent Schmitt. Cette nouvelle ne manquera pas de susciter la plus sympathique curiosité parmi les musiciens, heureux de pouvoir enfin se pencher sur cette œuvre fabuleuse et légendaire dont on parle sans cesse et qu'on n'entend jamais, d'avoir le droit d'étudier, à loisir, ce monument mégalithique et d'en faire le tour.

Le *Psaume XLVII,* de Schmitt, tient une place singulière dans l'histoire de la musique de ce temps. Il est invisible et présent, proche et lointain, entouré de mystérieuses anecdotes. On sait seulement que c'est un chef-d'œuvre.

Des légendes se sont créées autour de la partition : sa difficulté, vous dit-on, est prodigieuse, la complication est incroyable, son fracas est inouï ; au dernier accord, il faut emporter sur une civière les instrumentistes pantelants et les

choristes évanouis de fatigue. Les soprani s'y brisent les cordes vocales et les trompettes fêlent le pavillon de leur instrument à force d'en tirer d'assourdissantes fanfares. C'est une œuvre gigantesque, monstrueuse, un travail de Titan... « Parlons-en toujours, n'y pensons jamais ! » se disent prudemment les sociétés de concerts.

La lecture de la partition d'orchestre dissipera tous ces malentendus. Certes, nous sommes en présence d'une œuvre grandiose. Certes, cette partition de cent vingt pages d'orchestre, écrites sur trente-deux portées généreusement noircies, n'a pas été remplie de musique à l'aide d'un compte-gouttes. Certes, les exécutants n'ont pas le temps de lire leur journal entre deux *forte* et les femmes d'Israël ne doivent pas lésiner sur les *si* naturels. Mais toute cette force est si nette et si bien équilibrée qu'elle ne saurait effrayer comme une gageure. Le *Psaume* est une œuvre robuste, qui exige une interprétation solide, mais ce n'est pas, musicalement parlant, une œuvre difficile.

Il fut composé à Rome, en 1904. Il s'appelait jusqu'à ce jour *Psaume XLVI*. La partition d'orchestre trahit un scrupule nouveau : l'ouvrage est intitulé maintenant *Psaume XLVII* (*in the Vulgate XLVI.*) C'est le numérotage scientifique adopté par les philologues profanes et les ministres protestants, qui, pour éviter les erreurs

de traduction de la version de saint Jérôme, sont remontés jusqu'au texte hébreu. On sait que l'écart des deux chiffres résulte de la fusion en un seul chant des psaumes IX et X dans la version canonique de la Vulgate. Très ferré sur l'exégèse, Florent Schmitt a voulu faire bénéficier son œuvre des derniers progrès de la science, au mépris de l'orthodoxie ecclésiastique. Mais, entre nous, bien que le concile de Trente tolère théoriquement cette audace, le compositeur avait-il le droit de modifier le titre imposé par son très catholique traducteur, puisqu'il a travaillé sur la version de Lemaistre de Sacy qui demeure fidèle au classement de saint Jérôme ?... Voilà une question que je ne me charge pas de trancher !...

Le *Psaume XLVII* ne s'attarde pas en vaines préparations. Une timbale fait gronder un *fa* dièse, trois trompettes construisent, en escalier descendant, un accord d'*ut* majeur : en quatre mesures le décor est planté et les chœurs font éclater le grand appel : *Gloire au Seigneur !* L'orchestre, qui avait soutenu ce cri de toute sa puissance, le prolonge et l'éclaire de fanfares triomphales. Les chœurs s'exclament, en martelant énergiquement les mots : *Nations, frappez les mains toutes ensemble !* Les instruments obéissent et font claquer bruyamment de grands accords de quinte augmentée, puis attaquent une sorte de danse sauvage et sacrée, à cinq temps, d'une cou-

leur inoubliable et qui porte bien la marque per sonnelle de l'auteur.

Cette couleur est celle de la *Tragédie de Sa lomé*, à la fois sombre, farouche, éclatante e somptueuse. Ce thème à cinq temps, si puissam ment rythmé, ne s'oublie plus. Il est le halète ment de tous les peuples exultant d'un saint délire Toute la terre tressaille et chante et danse l gloire de Dieu !

Mais la danse semble devenir cortège : le harpes et le quatuor en pizzicati rythment e vigoureux accords arpégés son magnifique dérou lement, sur une mélodie allègre et claire de hautbois et des flûtes que fait scintiller encor le glockenspiel. Les contrebasses ramènent sou dement le rythme essentiel de l'exaltation bar bare, un bref *accelerando*, un rapide *crescend* et tout l'orchestre s'arrête net pour laisser tonne *fortissimo,* l'orgue et les chœurs divisés qu dressent de magnifiques accords parfaits, harmo nieux et solides comme les colonnades d'u temple. Les trompettes résonnent de nouveau l'orchestre répète leurs sonneries, puis commen l'appel : *Gloire au Seigneur !* pour amener u majestueux développement fugué des voix: *Par que le Seigneur est très élevé et très redoutable.*

Toute cette évocation du genre humain enivr saluant son créateur est d'une puissance et d'un beauté souveraines. Traitée sans cesse dans

force et dans l'éclat, elle n'est ni fatiguante ni monotone. Cette force se renouvelle et se rajeunit sans cesse par le rythme et par les timbres. Et la foule qui hurle et grouille dans cette peinture sacrée vous éblouit par la vivacité des couleurs de ses vêtements, par les éclairs que lancent, sous le soleil, ses bijoux et ses armes. *Il nous a assujetti les peuples !* crie avec orgueil le peuple élu, pendant que l'orchestre chante : *Gloire au Seigneur !* Cet hymne respire la férocité et le fanatisme triomphants.

Mais les clameurs s'apaisent et le tumulte s'éloigne. Les dièses s'éteignent et cinq bémols s'allument doucement à la clef. Sur un caressant balancement des altos divisés, un violon solo chante une phrase souple et expressive qui s'infléchit chromatiquement, s'étire et se cambre avec une langueur voluptueuse. Les bassons dessinent son ombre sur le sol. Un à un, tous les pupitres viennent entourer cette chanterelle solitaire qui s'exalte et s'enivre et se perd dans son rêve passionné. Nous sommes ici en pleine atmosphère orientale. Nous retrouvons la chaude ambiance du mysticisme semi-asiatique, la sensualité brûlante du Cantique des Cantiques, les troublants roucoulements pâmés de la Sulamite : *Il a choisi dans son héritage la beauté de Jacob qu'il a aimée avec tendresse*, soupire amoureusement une voix de femme. Les chœurs murmurent des « Ah ! »

extasiés, pendant que de sinueux arpèges s'envolent des harpes comme des écharpes de fumée s'évadent avec grâce d'un brûle-parfums.

Trompettes et cors bouchés, quatuor en sourdine, violoncelles divisés en trois et cymbale mise en douce vibration par la baguette-éponge nimbent ces voix défaillantes d'amour d'un halo de grisantes sonorités. L'orgue, très discrètement, fait courir le murmure de ses jeux de fonds comme une caresse de brise; un frais *glissando* de harpes s'élève et retombe comme un grand jet d'eau svelte dans un bassin; les voix montent et s'évanouissent dans les airs... la féerie d'Orient se dissipe, une portière de soie se referme...

Déjà les cordes redeviennent nerveuses, les cuivres donnent de la voix, le tambour resserre et précipite son trille, tout l'orchestre prend son élan... Et, dans un mouvement élargi, le quatuor et les harpes s'emparent magnifiquement de la tonalité d'*ut* majeur au milieu d'un torrent de lumière éblouissante qui ruisselle du ciel entr'ouvert. Les basses établissent avec majesté les assises d'une splendide progression que vont construire les chœurs, — *Dieu est monté, au milieu des chants de joie... Le Seigneur est monté à la voix de la trompette éclatante...* — jusqu'à l'instant ou retentira de nouveau le furieux appel du début : « *Nations frappez des mains!* » ramenant les saltations religieuses et les trépignements sacrés.

Une fois encore, la foule se reforme en cortège et marche avec fierté. Une fois encore, les portes des temples célestes s'ouvrent et l'orgue soutient la vaste phrase : *Parce que le Seigneur est très redoutable.* Le *crescendo* s'accentue, toutes les forces de l'orchestre et des voix se tendent : *Gloire au Seigneur !* Et tout s'achève dans un formidable tournoiement de foules exaltées qui remplissent l'air de leurs sauvages clameurs d'allégresse.

Tel est cet ouvrage puissant et coloré qui, depuis dix-huit ans, réclame sa place au soleil et ne peut l'obtenir. Je sais bien qu'il contient un grave défaut, que dis-je ? un vice rédhibitoire : il comporte des chœurs ! un compositeur français qui se montre assez ignorant des contingences pour écrire de la musique chorale a, certes, bien mérité son infortune. La race du choriste ne s'acclimate pas en France. Tout le monde vous le dira. Et lorsque, à grand'peine et à grand frais, des mécènes et des apôtres ont réussi, de temps en temps, à recruter et à discipliner des chanteurs, ils se sont trouvés en présence d'un si grand nombre de chefs-d'œuvre classiques « inéluctables » qu'ils n'ont jamais pu dépasser cette splendide barrière.

Le répertoire élémentaire et indispensable d'une société chorale est si chargé qu'il ne peut guère s'étendre dans la période moderne, au delà

des oratorios de César Franck. Pour arriver jusqu'à nos musiciens vivants, il faudrait un miracle. Or, depuis quelque temps, dans les manifestations économiques de la vie artistique, les miracles se font rares...

Il faut pourtant que le *Psaume XLVII* sorte de ses cartons. La publication de la partition d'orchestre va, sans doute, hâter cette levée d'écrou. Cette œuvre est caractéristique, non seulement dans la production du compositeur, mais dans l'école musicale de son temps. Au moment où l'on reprochait aux auteurs de sa génération de se complaire dans la recherche de l'infiniment petit, Florent Schmitt édifiait audacieusement cette robuste cathédrale. Il pourra faire remarquer à ceux qui adjuraient alors nos jeunes musiciens de construire de vastes monuments, qu'il n'a pas été récompensé d'avoir suivi leurs conseils. Et ce n'est peut-être pas sans une certaine amertume qu'il s'aperçoit aujourd'hui que la suprême habileté pour un compositeur consiste parfois à échafauder sa gloire sur d'imperceptibles piécettes de piano.

Le silence trop prolongé qui s'est fait autour de cette belle œuvre est d'autant plus injuste qu'il ne s'agit pas là d'une composition absconse et rébarbative, mais d'une musique très claire, débordante de vie et de couleur, riche de pittoresque oriental comme un décor de ballet russe, d'une partition rutilante et étincelante, dont l'ac-

tion directe sur le public ne peut être douteuse. Se trouvera-t-il un jour, à Paris, un chef d'orchestre et une association chorale disposés à « chanter la gloire de Dieu » selon le rite magnifiquement panthéiste, d'un des plus éloquents prophètes de notre école française d'aujourd'hui?

FREDÉRIC MOMPOU

CANTS MAGICS

Voici un musicien de qualité. Un de ces artistes rares qui transforment tout ce qu'ils touchent et qui tirent des sortilèges et des évocations féeriques des éléments musicaux les plus simples et les plus usuels ; un de ces êtres qui sont visiblement créés pour arracher une âme harmonieuse à tous les sons épars dans la nature, comme d'autres sont habiles à faire jaillir le feu des veines d'un caillou.

Frédéric Mompou est un poète du piano. Aucun autre instrument ne l'a encore tenté. Ce jeune compositeur espagnol n'a rien écrit pour la voix humaine et n'a encore rien demandé à l'orchestre. Le clavier répond jusqu'ici à tous ses besoins. N'imaginez pas un de ces spécialistes enflammés qui ne se lassent pas de jongler avec les arpèges fulgurants, les trilles électriques et les doubles octaves contondantes, un de ces athlètes qu'enchantent le *punching-ball* des accords élastiques et les terribles « directs » du droit ou du gauche assénés sur la mâchoire de l'instrument aux qua-

tre-vingt-six dents. Cet adolescent se contente de flatter l'ivoire et l'ébène de ses longs doigts fins, avec une sorte de sensualité timide et de pudeur voluptueuse. Il effleure et caresse le piano comme la brise du soir émeut les cordes d'une harpe éolienne. Il ne cherche pas à dominer l'instrument, à l'écraser, à lui imposer la loi de ses muscles et de sa volonté : il s'efface, au contraire, modestement derrière les mirages sonores qu'il a fait naître d'une sollicitation discrète, mais persuasive. Il est, lui-même, une harpe vivante, tendue de nerfs frémissants, qui entre en vibration au moindre choc, d'une manière que l'on pressent un peu douloureuse.

Rien d'éclatant, rien de retentissant, rien d'étourdissant. Peu de bruit, mais un choix discret et attentif de deux ou trois notes qui présentent immédiatement le caractère d'une trouvaille. Cette petite tierce mélancolique, qui s'évapore à la façon d'un parfum, l'aviez-vous jamais entendue avant lui ? Cette quarte qui tinte doucement sous vos doigts comme si vous aviez heurté un vase de cristal, en soupçonniez-vous l'existence secrète dans ce clavier dont vous pouviez vous flatter de connaître tous les trésors après les découvertes et les inventaires si minutieux et si complets d'un Chopin, d'un Liszt, d'un Debussy et d'un Ravel ? Pas d'accords saisissants, hérissés de dissonances miroitantes, pas de bibelots harmoniques de haut prix, d'une matière somptueuse, incrustés de notes

précieuses, orfévris, ciselés, pièces de collection que nos joailliers enferment dans un morceau de piano comme dans une vitrine. Des effets simples, des procédés élémentaires, mais qui prennent soudain, on ne sait pourquoi, l'importance d'une révélation.

Ce jeune Espagnol, qui travaille dans le silence d'une retraite provinciale et que ses compatriotes ne connaissent pas beaucoup mieux que nous, est un peu magicien. Il recherche, en musique, les incantations, les philtres, les charmes. Il compose des « chants magiques », des formules d'enchantement, des appels mystérieux aux forces inconnues de la nature. Ce sont des réalisations courtes, discrètes, concentrées, mais qui possèdent une puissance d'évocation presque hallucinante. Au moyen âge, on aurait brûlé, sans hésiter, un artiste doué d'un pouvoir aussi inquiétant. Car l'analyse la plus attentive de son œuvre ne révèle pas son secret. Il y a là de petits morceaux de piano, composés de matériaux connus et catalogués, mais dont la résonance se prolonge en vous de façon anormale. Cette musique, si paisible et si modeste, atteint et émeut des régions inexplorées du subconscient.

Debussy a écrit, un jour, ces lignes singulières : « Je le dis en tremblant, je crois bien que la musique a reposé jusqu'ici sur un principe faux. On cherche trop à *écrire*, on fait de la mu-

sique pour le papier alors qu'elle est faite pour l'oreille. Trop d'importance à la formule, au métier. On cherche ses idées *en soi*, alors qu'on devrait les chercher *autour de soi*. On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées, on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres idées. On fait de la métaphysique, on ne fait pas de la musique : celle-ci doit être enregistrée spontanément par l'oreille de l'auditeur, sans qu'il ait besoin de découvrir des idées abstraites dans les méandres d'un développement compliqué. »

Quelques compositeurs modernes ont reconnu la justesse de cette remarque. Mais qui donc, jusqu'ici, avait compris la fin de cette étrange prophétie : « On n'écoute pas, autour de soi, *les mille bruits de la nature*, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance. Elle nous enveloppe et nous avons vécu au milieu d'elle, jusqu'à présent sans nous en apercevoir. *Voilà, selon moi, la voie nouvelle* » ?

Je ne sais si Frédéric Mompou a jamais eu connaissance de ce texte mais toute son œuvre est écrite comme s'il l'avait pris pour évangile.

On a beaucoup parlé de l'école debussyste et de ses méfaits. Des juges sévères ont souvent condamné, en bloc, tout un groupe de jeunes musiciens, sous prétexte qu'ils connaissaient trop bien

les secrets de fabrication de *Pelléas* ou des *Nocturnes*. On embarrasserait d'ailleurs singulièrement ces magistrats en leur demandant les noms des coupables. Ils se sont habitués à requérir avec violence contre des symboles et des entités. Quelques procédés techniques, reconnus çà et là dans des œuvres de qualités fort diverses, les avaient trompés ; mais je les mets au défi de dresser la liste des compositeurs français ayant suivi les directives artistiques de Claude Debussy, et prolongeant, actuellement, son esthétique. Il n'y a jamais eu de véritables debussystes en France. Le seul disciple et continuateur de l'auteur de *la Mer* que l'on ait le droit de citer est peut-être bien le jeune Espagnol Frédéric Mompou qui, sans avoir jamais connu Debussy, a recueilli et compris l'essentiel de son enseignement.

Mompou est un debussyste authentique, en ce sens qu'il n'a pas « fait de Debussy » mais qu'il a cherché ses idées non *en soi* mais *autour de soi* et qu'il a guetté passionnément « les mille bruits de la nature ». La nature lui a fourni tous ses thèmes d'inspiration. C'est à elle qu'il a dédié ces incantations mystérieuses, ces étranges mélodies cabalistiques dont la vertu d'envoûtement est si troublante. Et c'est elle qui lui a dicté ces notations de paysages et de sonorités flottantes qui sont des transpositions directes d'un motif visuel dans le domaine auditif, sans adjonction de littérature.

Voilà vraiment de la musique pure. Ce nom désigne généralement des compositions de musique de chambre où la part de l'intellectualisme demeure considérable ; ne devrait-on pas le réserver aux œuvres qui n'admettent aucun alliage d'éléments étrangers à l'inspiration ? La musique de Frédéric Mompou est pure jusqu'à l'ingénuité, jusqu'à la candeur. Elle commence avec une délicieuse simplicité : elle s'achève avec une divine innocence. Lorsqu'elle a tout dit, au lieu de s'accorder une belle péroraison, elle se tait, avec pudeur. Elle n'accepte aucun artifice de développement, aucune servitude morphologique. Elle ne veut pas être de la composition : elle est de la musique, de la musique pure, de la musique nue. Lorsque ses résonances vous ont enveloppé, vous ont caressé l'oreille et ont actionné dans votre souvenir le petit déclic d'une image, d'une couleur ou d'un parfum, elle estime que sa tâche est terminée et qu'elle doit retourner au silence.

Les titres de ces morceaux sont révélateurs. En dehors des *Cants magics*, des *Chansons catalanes* et des *Scènes d'enfants* nous trouvons des *Fêtes lointaines*, qui sont bien ces bouffées de musique errantes dans le vent, ces ondes harmonieuses qui cheminent et flottent et palpitent à l'horizon comme des lumières voilées ; des *Impressions de montagne*, avec des silhouettes délicatement dessinées de bergers et d'ermites et des scènes pas-

torales d'une poésie intense ; les *Crèches* elles-mêmes, avec leurs montagnes et leurs forêts en miniature, ont ému son âme de paysagiste et l'ont incité à nous évoquer la colline de carton où il a neigé de la farine, le petit chemin sablonneux qui serpente dans la vallée de toile grise et le beau lac en papier d'argent.

Mais l'exemple le plus caractéristique de son aptitude merveilleuse à capter la musique éparse dans l'univers, « celle qui nous enveloppe et au milieu de laquelle nous vivons sans nous en apercevoir » se trouve, sans doute, dans ses deux recueils intitulés *Faubourgs*. Le motif semblerait pauvre à tout autre qu'à ce poète. Il a su pourtant en tirer les effets les plus justes et les plus délicats. L'âme sonore des faubourgs, c'est la voix des enfants qui jouent dans le ruisseau, c'est la danse de la gitane, c'est le passage du joueur d'ariston, c'est la mélopée de l'aveugle, c'est la chanson du guitariste et c'est la fête populaire. Mais c'est surtout — idée qui ne pouvait venir qu'à un aussi subtil peintre des sons — la pédale sourde et lointaine qu'imposent le bruit des fabriques, la vie haletante des forges avec le cri puissant et clair des métaux en travail. On n'entend pas dans cette musique le rythme banal du marteau heurtant l'enclume, mais, dans certains accords, qui contiennent une suggestion imprécise et vaporeuse, vous percevez nettement cette « voix du fer », cette vibration métallique, indis-

tincte ou précise, qui est la dominante des paysages usiniers. Il y a là un sentiment très fin et très profond du caractère poignant et mélancolique de certains quartiers suburbains où le travail de l'homme fait entendre son gémissement éternel.

Cet art est aussi loin de l'harmonie imitative que de l'anecdote. Il rassemble quelques traits d'une éloquence directe, les groupe, les présente avec une simplicité loyale et les laisse agir. Sa technique semblerait enfantine à un lecteur ignorant. Pas de barres de mesure, pas d'armature, pas de cadences. Parfois, la force d'évocation de ces notations est telle qu'on sent presque l'inutilité du rythme. Certaines pages peuvent se dicter en quelques mots, sans papier à musique et sans conventions d'écriture : une quinte descendante balancée à la basse (*si-mi*), un thème lent composé de cinq notes égales (*mi-fa dièse-sol-si-sol*), que vous laissez vibrer et que vous répétez six fois de suite sans autre changement qu'une transposition passagère à la quinte, un contre-chant accolé, note contre note, au premier thème (*sol-la-si-si dièse-do dièse*) et que remplace parfois une simple échelle descendante de cinq degrés chromatiques... et la construction aérienne est complète.

Jamais l'idéal de simplicité, de pureté, de concision et de clarté qui tourmente vainement tant de jeunes chercheurs de notre temps n'a été mieux servi que par cet impressionniste qui ne cesse

d'évoluer vers une expression volontairement « dépouillée », affranchie de l'ornement, et réduite à l'essentiel.

Cette forme de musique scandalisera peut-être, au premier abord, les lecteurs habitués à demander à la composition des satisfactions d'ordre intellectuel, des joies dont le raisonnement réclame sa part, le plaisir élevé des styles et de l'équilibre objectif des belles façades ; mais elle enchantera tous ceux qui voudront apporter à son audition une ingénuité d'hommes primitifs.

Frédéric Mompou parcourt sans bruit des champs de musique cent fois explorés et qui semblent arides et stériles. Mais les longs doigts fins et tâtonnants qu'il étend au-dessus du clavier font songer aux baguettes de coudrier des « sourciers » : ils ont une puissance divinatoire. Et c'est une volupté singulière que de leur voir découvrir soudain, dans un coin inattendu du piano, une source de fraîcheur, une eau limpide et cristalline qui s'écoule en murmurant et fait entendre une chanson douce et persuasive que l'oreille ne peut plus oublier.

ARTHUR HONEGGER

LE ROI DAVID

Le nom de M. Arthur Honegger s'est imposé très vite et très facilement à l'attention des musiciens de ce temps. Sans lutte ni discussion, les auditeurs les moins portés à l'indulgence pour les travaux de la « petite classe » durent convenir que l'auteur du *Chant de Nigamon* et d'*Horace victorieux* affirmait des dons exceptionnels de créateur et nous apportait, dès ses premiers essais, le témoignage d'une générosité d'inspiration, d'une ardeur lyrique et d'une ferveur musicale qui permettaient de voir en cet adolescent, non pas un élève exceptionnellement brillant, mais un jeune maître de demain.

En présence de certains compositeurs, et non des moins « arrivés », on peut parfois se demander si leur carrière musicale ne fut pas le résultat d'un malentendu initial, d'une erreur d'appréciation originelle au temps où se décidait leur vocation. Celui-ci aurait été un si beau peintre,

celui-là un si étonnant architecte, ce troisième un si merveilleux confiseur, et cet autre un si parfait notaire ! En face d'une page d'Honegger la question ne peut pas se poser. Ce jeune homme est né pour faire de la musique. Tel est, à son égard, le vœu formel de la nature. C'est un horoscope qu'il n'est pas fréquent de pouvoir tirer avec cette assurance à l'aube d'une destinée. Il s'impose aujourd'hui avec une évidence irrésistible à tous ceux qui étudient de bonne foi la partition du *Roi David*.

Cette œuvre va nous permettre de nous former une opinion assez complète sur la véritable nature de son auteur. Elle est particulièrement représentative et significative. Elle est récente ; elle ne fait plus partie des ballons d'essai, des esquisses ou des pochades d'étude sur lesquels un auteur ne tient pas à être jugé. Elle fut écrite assez rapidement — en deux mois — pour les représentations du théâtre du Jorat ; elle est donc spontanée, sans coquetteries excessives, très sincèrement instinctive et nous en dit plus long sur le tempérament du compositeur qu'un ouvrage trop complaisamment retouché, trop lentement remanié et mis au point sous l'empire de préoccupations esthétiques parfois discutables. De plus, c'est une partition d'une centaine de pages, comprenant vingt-huit morceaux assez variés comme couleur, comme genre et comme étendue et mettant en œuvre des chœurs, des soli et un orches-

tre d'une composition très personnelle. Nous avons donc sous les yeux un témoignage d'une réelle valeur sur lequel peut s'engager un loyal débat.

Dès les premières pages, le style du musicien causera quelque surprise aux lecteurs trop enclins à se nourrir d'idées toutes faites. Ici, ouvrons une parenthèse pour replacer historiquement l'auteur dans son milieu. M. Arthur Honegger fait officiellement, ostensiblement, agressivement, partie d'un groupe de jeunes compositeurs qui, avec plus de bonne volonté que de modestie, ont prétendu créer une réplique française de l'illustre école russe des « Cinq » en se baptisant effrontément les « Six » ! Contrairement à leur espoir, et malgré les efforts prodigieux d'une publicité foraine, ces jeunes gens sont très mal connus dans les milieux musicaux. Leur lancement fut si tintamarresque qu'ils en ont été victimes. Ils ne sont arrivés à classer leur firme commerciale qu'aux dépens de leurs produits.

On sait que, par une singulière fantaisie arithmétique, ces « six » ne sont déjà plus que cinq, et que ces cinq ont du talent comme... quatre. On sait que ces jeunes gens ont un cornac désinvolte, dont ils ne comprennent pas toujours très bien les injonctions fantaisistes, mais auquel ils obéissent au doigt et à l'œil, de peur de s'égarer dans ce grand Paris qu'ils connaissent trop mal. On

sait aussi qu'ils sont parvenus, grâce à leur magnifique assurance, à terroriser la plupart de nos critiques musicaux et de nos éditeurs, toujours inquiets d'être pris en flagrant délit d'incompréhension devant les promesses énigmatiques de l'avenir.

Je ne songe pas, un seul instant, à faire grief à ces jeunes musiciens d'avoir voulu s'assurer les avantages précieux que représente, en art, la propriété d'une petite chapelle. La plupart des grands musiciens n'ont pu s'imposer que grâce au dévouement obstiné des sacristains fidèles qu'on découvre dans ces oratoires. Que des génies en herbe, n'ayant pas les moyens de se faire édifier leur chapelle individuelle, se soient mis à six pour en construire une à frais communs, voilà qui prouve simplement la gravité de la crise du bâtiment, la cherté excessive des loyers et l'utilité pratique de l'action coopérative. On ne leur reproche pas davantage leur ingratitude à l'égard des musiciens qui leur ont frayé la route : ce sentiment est de leur âge, et les ruptures brutales sont souvent une des douloureuses conditions du progrès.

Et l'on veut bien ne pas sourire de leur tendresse affichée pour Ambroise Thomas et Mendelssohn et de leur mépris profond pour Ravel et Debussy, afin de n'être pas amené à remarquer que les deux premiers les gênent évidemment beaucoup moins que les seconds.

Ce qui est équivoque et inélégant en eux, c'est la complaisance avec laquelle ils entretiennent une légende esthétique dont ils vivent, mais dont ils n'ignorent pas la fausseté. Ils ont un programme de réformes. Ou, du moins, on leur a glissé dans la main un catéchisme qu'ils semblent n'avoir jamais lu. Cet évangile de poche n'est point absurde. Se basant, sans l'avouer, sur des analogies picturales et littéraires, son auteur prophétise la mort de l'impressionnisme et la naissance d'un art robuste, sain, violent, d'une musique aux couleurs franches, nettes, crues, d'une langue forte, claire et simplifiée, en réaction contre les suavités, les effleurements, les chatoiements, les irisations, les caresses, les féeries et les grisants mystères de l'*Après-midi d'un faune* et de *Gaspard de la Nuit*. Soit. Cette thèse a une certaine vraisemblance historique, et il est fort probable, en effet, que ces tendances sont bien celles qui détrôneront l'esthétique impressionniste et que ceci sera tué par cela.

Mais ce qui est inadmissible, c'est de vouloir nous faire croire que cette thèse, conçue *a priori*, et par anticipation, fut inspirée par les partitions de notre demi-douzaine d'associés ! Ce qui est choquant, c'est de voir que ces derniers se gardent bien de protester et se laissent tranquillement consacrer apôtres d'une foi nouvelle qu'ils ne sont pas du tout qualifiés pour défendre. Le public ignorant, qui n'a pas lu Richard Strauss

Kœchlin, Strawinsky ou Alfredo Casella, demeure persuadé que les « six » ont inventé un style nouveau, découvert le polytonalisme, créé un système d'écriture breveté, et vont rajeunir la face du monde. On aimerait voir ces jeunes musiciens qu'ont rapprochés des ambitions, mais non des convictions communes, qui ont des natures très différentes et suivent des voies divergentes, s'employer à dissiper ce malentendu. Mais ils montrent peu d'empressement à rétablir la vérité. Qui sait? A force de lire les exégèses prématurées qu'inspirent leurs créations... éventuelles, ils espèrent peut-être arriver à ressembler à l'image prophétique qu'ont dessinée d'eux des portraitistes extralucides dont l'œil perce les mystères du futur.

En attendant la réalisation de ce miracle, exécutons à leur place le petit travail de mise au point que nous attendions de leur conscience d'artistes. Feuilletons la partition du *Roi David*, qui est l'œuvre d'un de ces fédérés, et nous ne tarderons pas à constater qu'entre la phraséologie d'un réformiste et sa musique il y a parfois un rassurant abîme. Dût cette affirmation contrister profondément M. Arthur Honegger et le pousser, demain, dans toutes les outrances d'un repentir tumultueux pour éviter l'excommunication de son groupe, j'estime que le musicien qui a écrit cet ouvrage est un véritable hérésiarque. Il trahit « la cause » de ses coassociés. Si ces derniers sont sincères, l'expulsion du frère Honegger hors de

la congrégation des « six » n'est plus qu'une question de jours.

Vous ne découvrirez, en effet, dans cette partition, aucune trace des haines sacrées qui devraient, rituellement, l'inspirer. Ce style est celui d'un artiste exempt de tout parti pris, très fortement imprégné de culture classique, amoureux de Bach, ne renonçant à aucune des trouvailles heureuses des romantiques ou des modernes, usant adroitement de toutes les ressources de la technique universelle et du vocabulaire qui s'est lentement enrichi à travers les âges. Rien de disparate dans cette richesse. Une liberté surprenante, une aisance souveraine président à la mise en œuvre de ces inépuisables ressources.

Des rapprochements s'imposent. Ils ne diminuent en rien le mérite personnel de l'auteur : ils attestent seulement la délicatesse de son goût et l'heureux choix de ses lectures. Observez le pur classicisme du psaume : *Loué soit le Seigneur*, qui semble extrait d'un album d'orgue du grand Jean-Sébastien. Remarquez la souplesse contrapuntique de cette arabesque si simple, qui trouve le moyen non seulement d'échapper à toute redite, mais, sans dénoncer le tour de force, d'imposer, à chaque mesure, un équilibre rythmique nouveau. Il y a là une allégresse intérieure, une générosité de pensée, une force musicale tout à fait remarquables, dans une forme d'un traditionnalisme absolument intact, sans recherche de pas-

tiche ou préoccupation d'archaïsme. Notez la facture très différente du psaume : *l'Eternel est ma lumière*, où l'écriture est, au contraire, résolument harmonique, où l'accent et la couleur naissent d'enchaînements saisissants d'accords parfaits, comme dans le *Martyre de saint Sébastien*. Même probité de technique, sans nul souci d'étonner, de scandaliser, d'appliquer à tout prix des théories préconçues.

Aucune horreur des « suavités » de Debussy et de Ravel. Lorsqu'il s'agit de décrire l'arrivée des femmes descendant vers la source, la cruche à l'épaule, l'auteur recherche des touches délicates qui nous prouvent fort clairement qu'il ne méprise ni la *Petite suite*, ni *Ma mère l'Oye*. Il emploie sans la moindre hésitation les chaînes de quartes, les résolutions évitées, les appogiatures de la tonique dans le plus respectueux et le plus caractéristique des tours de main debussystes. Voyez la conclusion de la *Danse devant l'arche*, celle de la *Mort de David*, le psaume : *Ne crains rien*, qui semble une gageure. Croyez-vous que le musicien qui a écrit ces étonnantes *Lamentations de Guilboa* n'a pas lu la *Sonate* pour piano et violon, de Debussy ? Ses *Fanfares* et ses *Cortèges* ne trahissent-ils pas, d'autre part, sa tendresse pour le *Sacre du printemps* et sa considération la plus distinguée pour la petite page prophétique écrite par Dukas en guise de préface à la *Péri ?* (On ne

se doute pas du nombre d'accents nouveaux qui sont sortis, depuis quelques années, de cette petite source mystérieuse !)

Bien entendu, le compositeur n'hésite pas davantage à se servir de l'écriture polytonale lorsqu'il en voit l'utilité. Mais l'emploi qu'il en fait n'est jamais arbitraire et ne révèle aucun sectarisme d'école. Il en tire des effets extrêmement heureux dans des descriptions de foules, dans des entrées de cortèges où les thèmes gardent leur indépendance tonale au milieu du mouvement général, dessinent des lignes isolées, imposent des couleurs vives qui ne se dissolvent pas dans la masse. L'auteur est de son temps; il sait fort bien que l'oreille contemporaine, lentement éduquée et affinée par des perceptions de plus en plus subtiles, peut jouir désormais des avantages de la persistance des impressions auditives et suivre simultanément trois thèmes évoluant dans trois plans distincts, sans avoir besoin de les boulonner impitoyablement par les rivets de l'harmonie ou du contrepoint classiques. Il obtient ainsi, outre des effets sonores éblouissants de couleur, une aération entre les thèmes, une profondeur de perspective, une « troisième dimension » dont l'utilité n'est pas à démontrer.

Mais ce qui mérite par-dessus tout notre sympathique attention dans cette musique, c'est l'incroyable justesse d'accent de toutes ses pages,

la puissance évocatrice de ce style si souple et si fort, sa variété, son protéisme et sa personnalité si accusée au milieu des témoignages les plus savoureux de l'érudition musicale de son auteur. On s'émerveille de cette simplicité mélodique, si claire, si noble, si infaillible dans sa prosodie, de ce souci du détail qui ne compromet pas les proportions de l'ensemble, du bel équilibre qui règne d'un bout à l'autre de l'ouvrage, dans la grâce, dans la vigueur, dans le lyrisme et dans le pittoresque. En vérité, de l'artiste qui a pu réaliser avec la même perfection des tableaux musicaux aussi différents que le psaume : *Ah ! si j'avais des ailes de colombe*, le *Chant de la Servante*, le *Psaume de Pénitence* et la *Chanson d'Ephraïm*, on peut attendre des chefs-d'œuvre.

L'orchestration du *Roi David* exclut le quatuor à cordes. Il faut y voir, sans doute, le souci de donner au spectacle du Jorat une couleur particulière, mais on retrouve dans cette recherche une des curiosités les plus nettes de nos jeunes musiciens pour qui les mystérieuses « possibilités » inconnues des bois et des cuivres offrent plus d'attraits que les ressources désormais cataloguées des instruments à archet dont tant d'œuvres immortelles nous ont livré tous les secrets. Il est regrettable que la partition du piano du *Roi David*, qui contient sur l'intervention des trompettes, des timbales ou de la grosse caisse quelques

révélations charitables, soit si discrète sur le reste de la « distribution » instrumentale.

Saluons dans le *Roi David* une œuvre de « bonne foi » et de courage. Elle va mettre fin à une légende tendancieuse accréditée dans un esprit plus utilitaire qu'esthétique par des managers avisés qui connaissent les ressources miraculeuses du snobisme parisien. Beaucoup de mélomanes de bonne volonté, sur la foi de certaines affiches, se représentaient le musicien du *Dit des jeux du monde* comme un être hirsute tenant un couteau entre les dents. Quelques-uns d'entre eux seront déçus d'apprendre que M. Arthur Honegger est un pur artiste qui, malgré son uniforme, son brassard, l'insigne de sa boutonnière et la cocarde de son chapeau, ne fait pas de politique musicale dans ses partitions. Espérons — sans en être absolument sûrs — que les admirations nouvelles qu'il y gagnera le consoleront des alliances qu'il pourrait y perdre !...

ARNOLD SCHŒNBERG

PIERROT LUNAIRE

Le nom d'Arnold Schœnberg est familier à nos musiciens. Beaucoup plus familier que sa musique. Quelques années avant la guerre, on commençait déjà, au sein des sociétés et des cénacles, à jeter négligemment ce nom dans les conversations esthétiques. Lorsqu'un jeune compositeur, français ou étranger, manifestait quelque tendresse pour un style heurté, fragmenté, âpre et dissonant, on disait d'un air entendu : « Il est très influencé par Schœnberg. » Pour beaucoup d'honnêtes gens, la course à la dissonance se contrôlait de la façon suivante : Wagner, jadis grand champion, s'était laissé dépasser par Debussy ; Debussy avait été distancé par Ravel ; Ravel avait été « semé » par Strawinsky ; et au delà de Strawinsky, très loin, là-bas, dans la direction du Prater, galopait éperdument ce coureur-fantôme : Arnold Schœnberg.

Cette conception simpliste et sportive du mou-

vement musical contemporain répondait, et répond encore, à tous les besoins de classification d'un bon nombre de mélomanes. Elle était commode et d'autant plus solide qu'elle était invérifiable, les œuvres de Schœnberg étant parfaitement inconnues en France.

Quelques initiés parlaient bien d'un sextuor : *Verklærte Nacht*, d'un poème symphonique : *Pelléas et Mélisande*, de certains *Gurrelieder* pour chœurs et orchestre et d'un *Quatuor* à cordes ; mais ceux qui avaient lu ces partitions ou les avaient entendues, au hasard d'un voyage, n'y retrouvaient pas les caractéristiques terrifiantes dont on leur avait tant parlé. Ce style se rattachait à la tradition de Mahler, avec une liberté et une curiosité plus grandes et quelques recherches harmoniques un peu plus hardies. Celui qui les pratiquait ne pouvait vraiment pas exercer une influence bien active sur les jeunes post-debussystes de 1912 qu'on lui attribuait généreusement comme élèves.

Pourtant, chose curieuse, la légende d'un Schœnberg révolutionnaire n'était qu'une anticipation. Elle allait devenir une réalité. L'apparition du *Pierrot lunaire* nous révélait soudain, il y a dix ans, qu'une force neuve surgissait dans l'esthétique moderne. Nous nous trouvions en présence d'un phénomène troublant, semblant se rattacher à la génération spontanée. On racontait d'étranges anecdotes sur les difficultés insurmon-

tables de cet ouvrage, écrit dans une langue musicale inconnue. Et, à la veille de la guerre, le regretté musicologue Jules Ecorcheville, désirant faire la lumière sur ce point d'histoire, était en pourparlers avec les premiers interprètes de cette partition mystérieuse, en vue de son exécution immédiate à Paris.

Cette exécution devait être retardée de huit ans. Elle fut donnée seulement la saison dernière, au milieu d'une stupeur admirative. La partition est éditée. Le « cas Schœnberg » cesse d'être mythique et légendaire ; on peut l'étudier avec sang-froid. Il présente un vif intérêt esthétique et historique et mérite notre plus sympathique attention.

La production de Schœnberg se divise en trois périodes. Sa première manière, qui ne laisse pas deviner sa future évasion, est résumée par ses *Mélodies*, sa *Nuit d'extase*, son poème symphonique *Pelléas* et ses *Gurrelieder*. La seconde nous a valu son *Quatuor* à cordes, sa *Mélodie* pour orchestre et sa *Kammersymphonie*. Enfin, la troisième manière, qui « marque une rupture complète avec le système harmonique et mélodique en usage jusqu'à présent », est celle des morceaux pour piano, des *six petites pièces* pour piano, des *cinq morceaux* d'orchestre, du *Livre des jardins suspendus*, d'*Attente*, de la *Main heureuse*, de l'*Echelle de Jacob* et de *Pierrot lunaire*.

Pierrot lunaire est une suite de vingt et un

« mélodrames », composés sur de très courts poèmes d'Albert Giraud. On pourrait se demander comment un novateur aussi farouche que ce compositeur autrichien a pu choisir un inspirateur aussi traditionaliste que ce poète belge. Mais il faut s'entendre sur l'esprit révolutionnaire d'un Viennois. Chez nous, un élève du Conservatoire un peu indépendant répudie avec horreur le romantisme, le naturisme, le vérisme, le symbolisme et l'impressionnisme. Il lui faut un système poétique né d'hier ou d'aujourd'hui. Arnold Schœnberg n'a pas ces puériles phobies. Le romantisme très attardé d'un Albert Giraud qui chante la *Lune malade*, la *Lune au lavoir*, l'*Ivresse de lune*, *Pierrot*, *Colombine*, la *Messe rouge*, le *Chant du pendu*, la *Décapitation*, les *Croix*, etc., en versiculets sagement groupés et symétriquement rappelés, ne l'a pas empêché d'écrire une musique d'une prodigieuse audace.

Depuis quelque temps, on nous annonce souvent des coups d'Etat harmoniques ou orchestraux et nous ne comptons plus les jeunes compositeurs qui nous furent présentés complaisamment comme des Lénine ou des Trotzky de la double croche. Nous sommes même un peu blasés sur ces menaces de bombes qui n'éclatent pas et sur le bolchevisme laborieux d'excellents petits bourgeois qui tiennent un couteau à papier entre leurs dents. Mais nous avons en Arnold Schœnberg un authentique révolté, qui ne fait pas de grandes

phrases, qui ne prononce pas de grands mots, mais qui bouleverse de fond en comble nos institutions artistiques et nous propose une nouvelle déclaration des droits de l'homme et du musicien. Et ce qu'il nous fait entendre troublera jusqu'aux moelles tout homme qui apporte à la musique une tendresse sans préjugés.

Pierrot lunaire est écrit pour une voix, un piano et sept instruments. Ces sept instruments ne sont jamais employés tous ensemble. Ils sont d'ailleurs confiés à quatre exécutants seulement : un flûtiste utilisera éventuellement la petite flûte ; un clarinettiste se servira, à l'occasion, de la clarinette basse ; un violoniste emploiera, dans certains cas, l'alto ; et un violoncelliste complétera l'ensemble. Voilà de bien modestes ressources sonores. Elles ont pourtant suffi à Schœnberg pour créer des tableaux musicaux d'une puissance magique.

Dans l'état actuel de la science musicale et de la terminologie de notre art, le style de *Pierrot lunaire* est presque inanalysable. Notre système harmonique, tonal et contrapuntique n'explique plus grand'chose dans cette composition qui s'épanouit avec une étonnante liberté d'allure, qui est souple, qui est nue, qui découvre le paradis terrestre et qui ne semble pas se douter qu'il ait jamais pu exister avant elle une musique et des musiciens.

A force de raffinement, Schœnberg paraît tout ignorer de la syntaxe classique. La lecture de la

partition est déconcertante. Une parfaite incohérence d'écriture semble y régner. Voici des traits basés sur l'emploi alternatif ou simultané des deux gammes par tons qui se partagent l'échelle musicale. Est-ce un système ? Non ; dans vingt mesures, il n'en sera plus question. Voici des superpositions canoniques de phrases : dans l'une, la partie inférieure, à l'octave, serre la première de près, elle la suit à distance d'une seule note ; dans l'autre, l'imitation se fait, trois notes plus loin, à la seconde mineure. Il en résulte un contrepoint d'une naïveté sauvage, rempli de chocs cruels. Maladresse ? N'en croyez rien ; ces deux dessins qui serpentent et s'enlacent sont délicieux à entendre si votre oreille, trop bien éduquée, veut bien oublier la vieille règle du jeu et suivre seulement les gracieuses évolutions de deux fines arabesques qui se poursuivent sans s'atteindre. Voici des accords, impeccablement habillés, qui semblent nous décliner bien poliment leur nom de baptême. Erreur : ces fantômes d'accords n'ont plus ni titre, ni qualité, ni profession, ni fonction sociale. Ce sont des *heimatlos* qui passent entre deux fragments d'arpèges, emportés dans le tourbillon cosmique de ce nouvel univers sonore en formation qui entraîne dans sa gravitation la poussière des vieux soleils morts. Ce sont là les débris pulvérisés d'un monde ! Ainsi, dans certains tableaux cubistes, un œil, un pied, une main, vestiges d'une humanité disparue, sont

dispersés aux quatre coins de la toile par quelque mystérieuse explosion...

Il ne serait pas loyal de rendre cette partition justiciable de notre code de procédure musicale. Il faut lui faire crédit jusqu'à l'audition, car la lecture ne vous en livre pas le secret. Mais écoutez-la de bonne foi et vous comprendrez pourquoi, sans parti pris, sans système, sans souci de polytonalisme ou d'atonalisme, ces quatre instruments faussement anarchistes donnent, en quelques notes, toute leur couleur et toute leur expression, et disent des choses essentielles, librement, nettement, avec une force et une indépendance qui leur permettent de parler sans avoir besoin de tenir compte des propos de leurs voisins. Car leur intervention est si opportune et si décisive, leur effet expressif ou pittoresque est si juste et si efficace que votre oreille leur pardonne tous les attentats ou les sacrilèges que venaient de condamner vos yeux.

N'allez pas croire, en effet, à un charivari agressif. La lecture pourrait vous faire craindre des synthèses corrosives. Il n'en est rien. Certains de ces tableaux sont âpres et déchirants parce que le sujet l'exige, mais d'autres sont étrangement séduisants pour l'oreille et poussent le souci de la caresse jusqu'à la suavité. Suavité obtenue par des moyens tout à fait imprévus, mais absolument irrésistibles. La transparence, la pureté, la blancheur nacrée de certaines descriptions lunaires

s'impose à l'auditeur avec une force singulière. On est baigné de reflets argentés, de froide lumière et de pâleurs tremblantes, comme si l'on se trouvait au centre du riche et frémissant orchestre impressionniste de Debussy : et, pourtant, vous n'avez devant vous que deux ou trois instruments qui posent quelques touches capricieuses, qui dessinent des traits d'une gaucherie étudiée, qui se taisent peureusement après avoir élevé la voix pendant quinze mesures. Parfois un timbre unique suffit à créer l'atmosphère. Dans *Lune malade*, la flûte seule, en s'enroulant autour de la voix, ouvre à un paysage mélancolique des perspectives infinies.

La caractéristique de cet art concentré, comprimé, essentiel, est de réaliser avec le minimum de moyens matériels, le maximum de force suggestive, d'obtenir une intensité de coloris ignorée jusqu'ici et de faire oublier complètement la qualité et la quantité des ressources techniques employées pour arriver à ce résultat. Le sens de la proportion est si juste qu'on éprouve la même sensation de puissance en présence de cette clarinette basse, de cette flûte et de cet alto que si l'on entendait une orchestration de Richard Strauss. Et la variété prodigieuse des accents et des couleurs que le compositeur sait tirer de cet étrange petit harmonium confond l'imagination.

Mais une nouveauté plus saisissante encore nous attend. Arnold Schœnberg a voulu, dans

Pierrot lunaire, rénover et enrichir la technique de la voix humaine. Cette audace lui sera certainement reprochée avec indignation par tous les professeurs de chant de l'univers. Et l'on doit avouer que l'initiative est hardie. Voici comment elle est réalisée :

L'auteur a voulu confier au chanteur ou à la chanteuse une « mélodie parlée ». Entendez qu'il a noté soigneusement et rigoureusement la mesure, le rythme et la ligne mélodique de la partie vocale, en ne laissant rien au hasard. Il exige une interprétation attentive de son texte qui est précis et minutieux. Mais il n'accepte ni chant proprement dit, ni déclamation pure, ni récitation chantante. Une petite préface, un peu obscure d'ailleurs, nous en avertit. Il faut se tenir à égale distance de tous ces modes d'expression consacrés. Une note sera une note ; elle devra être respectée par l'interprète, dans son rythme et dans sa justesse. Mais la voix oubliera, si l'on peut dire, la technique des instruments à vent pour apprendre celle des instruments à cordes. Au lieu de fabriquer solidement chaque son à l'état pur, à la façon du tuyau d'orgue qui calibre mécaniquement un degré de la gamme à l'appel de la touche, le chanteur créera ses notes à la manière du harpiste qui, après avoir ébranlé sa corde, laisse le son se noyer, se dissoudre, s'absorber dans les ondes vibrantes qu'il a fait naître et qui vont s'évanouir à l'horizon, très loin de

leur point de départ. La note, à peine attaquée, devra s'évaporer, se dégrader, se propager en hauteur ou en profondeur, suivre une souple trajectoire fuyante : la chanteuse a, dans le gosier, un clavier de clochettes de bronze ou de cristal qui donnent des sons justes mais volatils, dont l'éclat s'éteint dans un perpétuel *glissando*.

Qu'on ne crie pas au paradoxe, à l'excentricité, à la gageure. Il sera très facile, en effet, de parodier et de ridiculiser par d'absurdes « ports de voix » cette technique délicate et sensible. Et les mauvais plaisants ne résisteront pas longtemps à cette tentation. Mais qu'on se souvienne des ricanements soulevés par la déclaration lyrique des *Chansons de Bilitis*, lorsque Debussy se proposa, il y a vingt-cinq ans, de serrer de plus près, dans son chant, les subtiles et discrètes inflexions de la langue française. On raillait cette morne et monotone psalmodie et l'on se refusait à y découvrir une expression mélodique.

Qui oserait encore l'affirmer aujourd'hui ? Notre oreille, affinée, perçoit désormais dans une ondulation légère toutes les nuances d'expression qu'il fallait souligner si énergiquement jadis pour les rendre persuasives. Arnold Schœnberg n'a fait que développer cet ordre de recherches, mais il l'a fait dans l'esprit de la langue allemande et de sa gymnastique phonétique spéciale qui pratique couramment le saut en hauteur, le bond, l'appel de pied, le rétablissement et le grand

écart. Ce serait folie que de vouloir acclimater chez nous ce procédé : il est déjà très imprudent et très illogique de l'appliquer, comme on l'a fait, à des interprétations de la traduction française de *Pierrot lunaire*, où ce respect démonstratif d'un accent tonique disparu devient un jeu dénué d'intérêt. Mais il est probable que nos musiciens ne resteront pas indifférents à cette tentative et qu'ils voudront, à l'exemple du compositeur viennois, tout en étudiant de plus près le pathétique du mot, augmenter la malléabilité et la plasticité du cri humain, affiner ses vibrations, le rendre plus frémissant, plus tressaillant, plus frissonnant, lui révéler les nuances si poignantes, si expressives, et, au fond, si musicales, du murmure, du sanglot, du roucoulement et du soupir.

Dans le chaos des aspirations esthétiques actuelles, Arnold Schœnberg nous apporte une réalisation précise et objective d'un idéal nouveau. Les données en sont un peu inquiétantes et la formule peut provoquer des catastrophes en d'autres mains que les siennes. Mais l'audition de *Pierrot lunaire* nous révèle avec tant d'évidence que nous sommes en compagnie d'un musicien-né, d'un maître du domaine des sons, d'un magicien de la note, qu'on ne saurait longtemps refuser de suivre un guide aussi sûr dans ses explorations les plus hardies des forêts vierges de notre art.

Que donnera cette orientation nouvelle ? il est bien difficile de le prévoir. Mais on peut obser-

ver, dès maintenant, qu'après les débauches de richesses orchestrales et harmoniques de la génération précédente, une tendance se dessine en faveur de la simplicité, de la nudité, de l'humilité technique. Cet idéal a fait naître chez nous beaucoup de littérature, mais pas de musique. A l'étranger, il semble devoir susciter des réalisations plus intéressantes. Des artistes, de races et de cultures très différentes, se rejoignent au même carrefour de la pensée et de la sensibilité. Les recherches hallucinantes et évocatrices d'un Schœnberg ne sont pas, au fond, très différentes de celles du jeune catalan Frédéric Mompou qui, à l'aide de quelques assemblages, à la fois naïfs et mystérieux, de notes ingénues, fait s'épanouir en nous tout un monde de rêves.

La musique de nos plus modernes chercheurs a déjà cessé de tenir compte des exigences de nos yeux ; elle ne se préoccupe plus beaucoup de satisfaire aux scrupules de nos oreilles : il semble que sa seule ambition soit d'ébranler directement les régions les plus obscures de notre subconscient par une technique où l'intuition joue un rôle décisif. Dans cette ère nouvelle, un musicien ne pourra évidemment pas se permettre d'écrire s'il n'a pas de génie. Agréable perspective. Mais que vont devenir nos infortunées oreilles si, par hasard, — tout arrive ! — un certain nombre de compositeurs, trop pressés, décidaient de se passer de cette permission ?...

MAURICE RAVEL

SONATE pour violon et violoncelle

On se perd en conjectures sur les raisons mystérieuses qui ont bien pu décider Maurice Ravel à se dire, un beau jour : « Je vais écrire une sonate », et, surtout, à ajouter : « Je l'écrirai pour un violon et un violoncelle sans accompagnement. »

L'art de Maurice Ravel ne recherche pas, en effet, les tours de force apparents de morphologie. Je dis « apparents », car, au fond, ce musicien construit ses œuvres avec un soin, une minutie et une rigueur incroyables. Mais cet architecte n'expose pas ses plans et dissimule systématiquement ses infrastructures. Il est tout à fait caractéristique, par exemple, de noter que ce virtuose de l'orchestre moderne n'a jamais composé de symphonie. La forme sonate, sa gymnastique rationnelle, la lutte rituelle des thèmes, le vénérable cérémonial des présentations, des expositions, les quatre *rounds* d'un assaut musical dont tous les coups sont classiquement réglés, semblaient donc, théoriquement, demeurer assez loin

des préoccupations d'écriture de l'auteur de *Daphnis et Chloé*.

Sans doute, au début de sa carrière, Ravel avait écrit une délicieuse *Sonatine* de piano, un remarquable *Quatuor* et, depuis, un étonnant *Trio*. Mais l'importance que prenaient, dans ces trois ouvrages, les recherches de sonorité et les ingéniosités harmoniques pouvait, à la rigueur, expliquer le choix de ces formes scolastiques : l'auteur voulait, sans doute, prouver que les plus rares trouvailles du vocabulaire contemporain n'étaient pas déplacées dans des ouvrages de coupe classique. D'ailleurs, certaines pages du *Trio* ne s'interdisaient pas des recherches d'un pittoresque tout extérieur. Le jeu n'était pas absolument impassible. Et l'on devinait parfois l'amusement secret de la gageure et de la difficulté vaincue.

Cet amusement est plus sensible encore dans la *Sonate* pour violon et violoncelle, que l'auteur inscrivit parfois aux programmes de concerts sous le nom moins sévère de *Duo*. Entre nous, il ne serait pas inutile de connaître sur ce détail l'opinion précise du compositeur. Quel est son titre d'élection? Dans l'état actuel des mœurs musicales, beaucoup de mélomanes n'apportent pas à l'audition d'une sonate la même qualité de curiosité et d'attention qu'à l'exécution d'une pièce de style libre. En présence d'un *Duo* pour archets, l'auditeur ne recherche ingénument que l'émotion et le plaisir ; en tête à tête avec une *Sonate*,

il y joint des soucis intellectuels. Il analyse et il compare ; il surveille la régularité du match. Il s'efforce de retrouver les coupes qui ont servi de modèles à l'auteur, il guette les libertés prises, les audaces volontaires, les disciplines consenties. Il y a, ainsi, deux façons très différentes d'écouter la *Sonate* ou le *Duo* de Ravel : toutes deux, d'ailleurs, vous comblent des plus délicates satisfactions.

On peut, en effet, regarder de très près cette composition, la démonter, en faire jouer, un à un, tous les leviers : on sera émerveillé de la solidité, de la précision et du « fini » de ce travail d'ajustage. Ravel immobilise sur une portée les petits points noirs des notes ou les volutes d'un arpège, comme un horloger fixe un rubis ou un ressort dans une montre. Il n'y a qu'une place imperceptible où l'équilibre et l'élasticité seront impeccables ; la loupe dans l'arcade sourcilière, l'artisan la cherche à l'aide d'une pince minuscule : de la pointe de sa plume, Ravel la découvre sans hésiter.

Dans sa *Sonate*, les thèmes sont disposés avec une science et une adresse merveilleuses. La difficulté était d'autant plus grande que ces thèmes, étant donné le choix des instruments, devaient être présentés absoluments nus, dépouillés de toute séduction harmonique ou polyphonique, privés des mille ressources de l'écriture habituelle, de ses antennes, de ses crochets, de ses

supports. C'est à l'état pur qu'il fallait réaliser ces amalgames mélodiques. Tâche redoutable. Ravel a travaillé avec acharnement plus d'un an et demi pour la mener à bien après une gestation plus longue encore. Pour qui connaît la sûreté de main et l'habileté technique de l'auteur de *l'Heure espagnole*, un tel détail suffit à prouver avec quelle solidité est construite cette *Sonate* qui pousse la coquetterie scolastique jusqu'au « cyclisme » le plus obligeant. L'agencement des lignes est un miracle de fermeté et de souplesse, et la structure serrée et flexible d'une page telle que le finale restera comme un modèle d'écriture à la fois stricte et exubérante, extraordinairement émancipée en apparence et pourtant rigoureusement obéissante à la volonté d'un génie qui a toujours contrôlé son délire. Car Ravel est le musicien de tous les paradoxes et de toutes les gageures.

C'était bien une gageure, en effet, que ce parti pris d'écrire une composition de ce genre pour deux instruments à cordes. L'écriture classique permettait de semblables jeux. Il en résultait un aimable et limpide contrepoint à deux parties dont les renversements fournissaient d'agréables combinaisons de tout repos. Mais la technique moderne s'accommode bien mal de cette formule, et Ravel, en s'imposant la féroce discipline d'écrire à deux parties, n'a pas songé un seul instant à renoncer à la richesse de son vocabulaire et à se priver de l'éblouissement de ses col-

lections de timbres. Ici, encore, il a été séduit par la difficulté à vaincre et c'est avec une énergie farouche qu'il a conduit jusqu'au bout ce labeur qui, plus d'une fois, paraît-il, en cours d'exécution, faillit le décourager.

Le tour de force de Ravel, dans cette écriture à deux voix, consiste à garder toute la complexité et toute la finesse de son système « harmonique ». Car, aussi invraisemblable que cela puisse paraître en principe, cette *Sonate* est écrite harmoniquement. Le problème est résolu par la mobilité acrobatique des deux parties qui trouvent le moyen, grâce à une agilité et une souplesse serpentines, d'être, pour ainsi dire, partout à la fois, et d'effleurer avec prestesse et précision les « centres nerveux » essentiels d'un accord, à tous les niveaux de l'échelle sonore.

Ces deux lignes mélodiques ont une fantaisie ailée, frémissante et capricieuse qui est celle de la flamme. Elles se ramassent et bondissent sans effort. Elles ont des élans foudroyants, des hésitations sournoises, des apaisements trompeurs. Elles vont décrocher, très loin, très haut, une note rare qu'il faut, à tout prix, faire entendre dans un raccourci harmonique dont elle éclairera le sens, puis elles se calment et ondulent avec douceur, pour jaillir de nouveau et happer rapidement au vol une altération ou une appogiature de choix qui compléteront et dénonceront l'harmonie sous-entendue. Car le propre de cette écri-

ture est d'être intelligente et réfléchie et de receler un riche contenu sous une forme systématiquement réduite.

L'auteur a voulu prouver que deux plans linéaires extensibles pouvaient enclore, limiter ou suggérer toutes les formes et tous les volumes. Et deux notes bien choisies peuvent évoquer un accord. Tout l'art du prestidigitateur consiste à savoir les choisir. Vous pensez bien qu'il y réussit brillamment. Retroussant ses manches et rabattant ses manchettes — regardez bien, mesdames et messieurs ! — il s'engage à modeler toute une symphonie en ne se servant que du pouce et de l'index. Et il gagne son pari. Car cette pâte « orchestrale » est aussi riche, aussi pleine et aussi dense que celle que l'on peut pétrir voluptueusement avec les dix doigts.

Bien entendu, Ravel est trop curieux des secrets du bois, du métal, du crin ou de la corde pour ne pas avoir demandé aux deux instruments qu'il faisait dialoguer tous les effets qu'ils pouvaient lui fournir. Les doubles cordes, les glissandos, les sons harmoniques, les roueries d'archet viennent sans cesse varier les timbres et tromper l'oreille sur le nombre des voix employées. Le sens des proportions est si juste qu'au bout d'un instant, enveloppé dans les arabesques des deux mélodies voltigeantes qui s'entre-croisent et vous harcèlent comme deux papillons fous jouant dans le soleil, vous ne pouvez

plus savoir si vous avez devant les yeux deux, trois ou quatre parties. Une impression de plénitude polyphonique s'établit, et vous croyez bientôt vous trouver en présence de tout un orchestre à cordes en pleine action.

Peut-être Ravel s'est-il même laissé entraîner un peu trop loin dans cette voie. A force de collectionner des effets instrumentaux amusants ou exceptionnels, il a multiplié dans sa *Sonate* de sérieuses difficultés d'exécution. Sans doute tout est parfaitement calculé pour ne présenter aucune impossibilité technique ; tout est contrôlé, essayé, poinçonné. Tout doit fonctionner normalement. Mais le compositeur fait vraiment trop de crédit à la virtuosité de ses futurs interprètes. Dans les mouvements qu'il impose, il est vraiment presque impossible de conserver au violon de la pureté et de la justesse, et au violoncelle de la profondeur et du moelleux. Ces *pizzicati* trop serrés ne peuvent être du même calibre, ces doubles cordes miaulent, ces coups d'archet font entendre des râclements horrifiques. Dans une œuvre aussi parfaite, ces rugosités de matière prennent une importance inattendue.

Le violoncelle, en particulier, est un outil assez peu maniable qu'il faut saisir avec précaution. Toute brusquerie d'attouchement l'exaspère. Un rien l'irrite et lui arrache des cris rauques, des craquements, des grondements, des sifflements ou des borborygmes fort désagréables. La *Sonate* de

Ravel lui fournira plus d'une occasion de montrer son caractère revêche. Je suis toujours surpris, par exemple, de voir les compositeurs les plus attentifs à ces sortes de détails affecter de croire qu'un *pizzicato* de violoncelle peut sonner et se prolonger comme une note de harpe. En dehors des quatre résonances libres que lui fournissent les cordes à vide, le musicien ne dispose que de sons secs et étranglés qui ne produisent jamais l'effet escompté. Mais cette étrange convention persiste. On y supplée par une sorte de bonne volonté tacite et une imagination complaisante. Dans son *Quatuor*, Ravel avait voulu conserver ce genre d'illusion volontaire ; dans sa *Sonate*, il continue à garder le même inexplicable optimisme. J'imagine que des exécutions répétées de sa dernière œuvre par des interprètes qui ne seront pas des supervirtuoses finiront, tout de même, par le rendre moins confiant.

La *Sonate* de Ravel est dédiée « à la mémoire de Claude Debussy ». Son premier mouvement, en effet, avait figuré dans le *Tombeau de Claude Debussy* publié par la *Revue musicale*. J'avais été surpris de rencontrer dans cet hommage funèbre une allégresse, une insouciance, une légèreté inattendues. Des thèmes joyeux, des rondes populaires, une allusion caricaturale aux petites marionnettes qui font « trois petits tours et puis s'en vont » constituaient même des propos assez irrévérencieux dans la bouche d'un artiste con-

duisant le deuil d'un glorieux aîné. L'ensemble de l'œuvre nous éclaire aujourd'hui sur ses véritables intentions. Elles sont pieuses. Ravel a voulu évoquer devant cette tombe l'importance qu'ont tenue dans le rêve debussyste les rondes enfantines « où de vieilles tours n'en ont plus que pour quelques jours », et il a effeuillé ces fraîches mélodies comme on apporte, sans sacrilège, sur un cercueil, le parfum, le sourire et la joie de vivre d'une rose.

D'ailleurs, l'*andante* vient transporter l'auditeur dans des régions supraterrestres où son âme peut planer avec une magnifique sérénité. Ici nous touchons à l'un des secrets de l'art de Ravel, à la singulière faculté qu'il possède de nous conduire à l'émotion par les chemins détournés de la beauté pure, de la grandeur ou de la féerie. Il dédaigne les ressources directes du pathétique, l'inflexion mélodique sentimentale, l'accent indiscrètement attendri, et, en cela, il est bien de son temps. Mais il ne renonce pas à l'émotion, à celle qui se cache, qui vous envahit sans avertissements solennels et sans sommations irrespectueuses. Son discours devient si prenant, si insinuant, son décor se transforme et s'idéalise avec tant de rayonnement, tout se purifie et se magnifie si splendidement autour de vous qu'il faut bien constater, lorsque le mirage s'évanouit, que vous retombez de très haut.

C'est une forme d'émotion qui n'est pas toujours comprise par tous les auditeurs et autour de laquelle l'accord de la critique est loin d'être établi. J'ai eu l'occasion d'assister à un cours public d'interprétation professé par Mlle Blanche Selva. L'éminente pianiste décrivait à ses élèves et à ses auditeurs l'esprit dans lequel on devait exécuter la musique de Ravel en général et sa délicieuse *Sonatine* en particulier : « Attention, disait-elle ; ce n'est pas du Séverac, c'est du Ravel : donc pas de charme, ni d'émotion ! De la netteté, de la précision un peu sèche, un peu cassante : ce sont des jeux d'esprit, ce sont des marionnettes qui s'agitent... » etc., etc.

Voilà le Ravel-tel-qu'on-le-parle, non seulement à la Schola, mais dans les trois quarts des milieux musicaux. Cette opinion est courante et, en l'énonçant avec sa bonne foi et sa conviction coutumières, Mlle Blanche Selva n'entendait pas faire œuvre de polémiste et avait certainement la sensation de rendre hommage à une vérité indiscutable. Je m'excuse de ne pouvoir partager cette opinion. Par son aspect extérieur, par sa conversation, par ses boutades, par son amour des paradoxes et des exercices de haute école, Ravel contribue à accréditer la légende de son impassibilité et de sa spirituelle froideur. Après son *Jardin féerique*, le troisième mouvement de sa *Sonate* pour violon et violoncelle viendra, malgré lui, démasquer son cœur !

CLAUDE DEBUSSY

MONSIEUR CROCHE, ANTIDILETTANTE

Cet ouvrage est un recueil d'articles de critique musicale écrit par l'auteur de *Pelléas* et réunis par ses soins. Un avertissement de l'éditeur nous apprend que les premières épreuves de ce livre étaient déjà corrigées par l'auteur lorsque la guerre survint. La ville où devait être imprimé le volume se trouva en territoire envahi. « D'où le retard qui, malheureusement, a suffi pour en faire un ouvrage posthume. »

Claude Debussy fut, on le sait, chroniqueur musical à la *Revue Blanche*, au *Gil Blas* et à la *Revue S. I. M.* Ses articles sont écrits dans un style singulier, hérissé de pointes aiguës et de réticences ; éclairé d'une ironie imperceptible qui n'est que la délicate pudeur de son lyrisme secret ; fécond en trouvailles, de cet humour pince-sans-rire que connaissaient bien ses familiers et auquel l'intonation de sa voix prêtait une grâce et une saveur caractéristiques. L'ouvrage qui rassemble aujourd'hui ces études en une présentation

luxueuse, que doit suivre bientôt une édition de vulgarisation, sera lu avec un vif intérêt par tous ceux qui recherchent dans la critique d'art la sensibilité, la franchise et la perspicacité.

Dût ce regret passer pour une impertinence, j'estime que la collaboration de Debussy à l'établissement de ce florilège fut peut-être une erreur. Le choix de ces textes révèle un léger embarras, trahit certains scrupules. L'auteur du *Martyre de saint Sébastien*, parvenu à une maturité triomphante, ne se trouvait plus dans l'état d'esprit combatif qui lui avait inspiré, jadis, telles pages mordantes que nous ne relisons pas ici. Le succès incline à l'indulgence. Il convenait d'atténuer certaines appréciations un peu trop agressives, de faire disparaître quelques noms, de reviser ce petit cours d'esthétique en vingt-cinq leçons. Nous y avons perdu quelques audaces juvéniles d'une courageuse clairvoyance. Un obscur compilateur respectueux de l'exactitude historique, chargé du même travail, nous aurait peut-être donné un recueil plus riche et plus coloré que celui que nous devons à l'initiative de l'auteur.

Par contre, ces remaniements nous sont une précieuse garantie de la fidélité raisonnée que Debussy, à la fin de sa carrière, gardait à celles de ses appréciations musicales dont il n'a pas voulu, dans ce livre, modifier l'expression. C'est une façon très nette d'en revendiquer la responsabilité que de les rééditer ainsi sous leur forme

première, au milieu de textes expurgés. Et, certes, il reste assez de pages courageuses dans cet ouvrage pour le rendre infiniment attrayant et instructif.

Il est placé, un peu arbitrairement, sous le patronage de M. Croche qui n'y fait qu'une brève apparition au cours des premières pages. Il y a déjà vingt ans que Debussy fit, à la *Revue blanche*, la connaissance de cet étrange personnage dont il nous a laissé ce croquis : « M. Croche avait une tête sèche et brève, des gestes visiblement entraînés à soutenir des discussions métaphysiques ; on peut situer sa physionomie en se rappelant les types du jockey Tom Lane et de M. Thiers. Il parlait très bas, ne riait jamais ; parfois il soulignait sa conversation par un muet sourire qui commençait par le nez et ridait toute sa figure, comme une eau calme dans laquelle on jette un caillou. C'était long et insupportable. »

M. Croche, entité complaisante, n'est pas le contradicteur traditionnel, « l'avocat du diable » qui fait le jeu du professeur d'esthétique et lui prépare de faciles victoires. Il ne vient pas soutenir des thèses erronées afin de permettre à l'auteur de les réfuter avec virtuosité. La manière de Debussy ne s'accommode pas de ces poncifs de la dialectique. M. Croche, c'est un second Debussy : un Debussy amer et sarcastique, volontiers paradoxal, qui ose casser les vitres. C'est une caricature affec-

tueuse. L'auteur lui prête quelques innocents ridicules extérieurs, en fait un fantoche un peu hoffmannesque, place sur ses lèvres des propos féroces, mais on sent toute la sympathie attendrie que lui inspire cet enfant terrible qui a le courage de dire tout haut ce que son père, trop bien élevé, se contente de murmurer en secret. M. Croche, c'est la soupape de sûreté qui garantit contre le danger d'une explosion inélégante une conscience où monte parfois un peu trop haut la pression de l'irritation. Debussy a juré de ne pas se mettre en colère, de ne pas entrer dans de romantiques indignations, de rester fidèle à son demi-sourire narquois en présence des hommes et des choses : il tient sa promesse, mais il lui est bien permis, n'est-ce pas ? de se faire escorter d'un Huron toujours prêt à proférer à sa place les gros mots ou les grands mots qu'il se refuse à prononcer lui-même. Et il vous rapportera ses blasphèmes avec un petit air faussement effarouché qui dissimulera mal sa secrète satisfaction !

La profession d'*antidilettante* choisie par cet homuncule grimaçant n'est, en effet, pas autre chose qu'une profession... de foi. Vous devinez bien que l'effroi de Debussy ne pouvait être très sincère lorsqu'il notait en tremblant des déclarations comme celles-ci : « Avez-vous remarqué l'hostilité d'un public de salle de concert ? Avez-vous contemplé ces faces grises d'ennui, d'indifférence ou

même de stupidité ? Jamais elles ne font partie des purs drames qui se jouent à travers le conflit symphonique... Ces gens ont toujours l'air d'être des invités plus ou moins bien élevés : ils subissent patiemment l'ennui de leur emploi et s'ils ne s'en vont pas, c'est qu'il faut qu'on les voie à la sortie ; sans cela, pourquoi seraient-ils venus ? Avouez qu'il y a de quoi avoir à jamais l'horreur de la musique !... Une véridique impression de beauté ne pourrait avoir d'autres effets que le silence... Quand vous assistez à cette féerie quotidienne qu'est la mort du soleil, avez-vous jamais eu la pensée d'applaudir ? Vous m'avouerez que c'est pourtant d'un développement un peu plus imprévu que toutes vos petites histoires sonores ! »

Croyez-vous également que l'auteur des *Nocturnes* et des *Images* pour orchestre était sérieusement scandalisé lorsqu'il rapportait des remarques de ce genre : « La musique est un total de forces éparses ; on en a fait une chanson spéculative ! J'aime mieux les quelques notes de la flûte du berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites, jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la *Symphonie pastorale*... N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde. » On voit que M. Croche n'était pas un directeur de

conscience si méprisable puisque Debussy n'a pas hésité à suivre fort docilement ses avis en écrivant dans son premier livre de *Préludes :* « Ce qu'a vu le vent d'ouest. » Et nous savons que le conseil était bon.

Après avoir pris congé de son redoutable ami, l'auteur aborde l'étude des questions les plus variées et effleure les sujets les plus différents. Chose curieuse : il n'a fait appel qu'aux souvenirs de ses collaborations les plus anciennes. Ses études sur la *Chambre d'enfants* de Moussorgski, sur Nikisch, sur Bach, Beethoven, Saint-Saëns, Massenet, sur la *Sonate* de Paul Dukas sont des emprunts à la *Revue blanche* de 1901 ; ses articles sur l'*Etranger,* sur la musique en plein air, sur *Castor et Pollux*, sur l'Opéra, sur *Parsifal*, sur Berlioz, César Franck, Siegfried Wagner, Edward Grieg, sur la *Tétralogie à Londres* et sa lettre ouverte au chevalier Gluck datent du *Gil Blas* de 1903. La page la plus récente est celle qui fut écrite sur Gounod en 1906. Il y a certainement une coquetterie dans ce parti pris. Et il est opportun de souligner cette recherche, parce que le mérite de certaines affirmations et surtout de certaines négations fut évidemment plus grand il y a vingt ans qu'il n'aurait pu l'être en 1914.

Certaines de ces opinions, un peu tranchantes et insuffisamment développées, pourront étonner plus d'un amateur de bonne volonté : elles ne

surprendront pas les musiciens qui connaissent profondément leur art. Elles font partie du trésor secret des initiés, de ces convictions intimes qu'on n'ose pas toujours formuler de peur d'être mal compris et de scandaliser inutilement des croyants sincères, mais qui prennent immédiatement, entre professionnels, la valeur d'une sorte de signe de reconnaissance, de mot de passe mystérieux d'où naît, en un instant, la plus confiante et la plus cordiale solidarité.

Au nombre de ces curieuses pierres de touche, n'hésitons pas à ranger ses jugements sur Berlioz, Gluck, Gounod et Massenet. Les observateurs superficiels s'attendent évidemment à voir un compositeur « avancé » réserver ses ironies les plus barbelées aux auteurs de *Faust* et *Manon :* erreur, ce sont les deux autres musiciens qui provoquent ses réserves les plus expresses. Debussy loue, en termes excellents, la musicalité réelle de Massenet et de Gounod et défend contre les sarcasmes des incompétents leur mérite compromis aux yeux des snobs par une gloire populaire trop éclatante. Debussy salue « respectueusement » le nom de Gounod ; son art dit-il, « représente un moment de la sensibilité française », et le succès prodigieux de *Faust* se justifie fort bien. Il estime également que « Massenet occupe dans l'art contemporain une place qu'on lui envie sourdement, ce qui peut faire croire qu'elle n'est pas à dédaigner ». C'est qu'il fut, en effet,

« le plus réellement aimé des musiciens contemporains ». Ses confrères « lui pardonnent mal ce pouvoir de plaire qui est proprement un don ». Et l'on a tort de lui reprocher sa clientèle énamourée de jeunes modistes « qui s'éveillent le matin en chantant *Manon* ou *Werther*. Qu'on ne s'y trompe pas, c'est là une gloire charmante qu'envieront secrètement plus d'un de ces grands puristes qui n'ont pour réchauffer leur cœur que le respect un peu laborieux des cénacles ».

Rapprochez cette indulgence de son sentiment sur Berlioz, — « ce fut toujours le musicien préféré de ceux qui ne connaissent pas très bien la musique », — et de sa cruelle « lettre ouverte » au chevalier Gluck, remplie de si amères vérités sur le faux hellénisme, la mauvaise déclamation, la médiocre musicalité et la fâcheuse influence du rival de Piccini — « Sans vous, l'art musical français n'aurait pas demandé aussi souvent son chemin à des gens trop intéressés à le lui faire perdre », — et vous comprendrez pourquoi un « antidilettante » devait lui inspirer la plus foudroyante sympathie.

N'oublions pas sa dévotion très révélatrice pour Bach et la fine analyse qu'il nous donne de sa technique de « l'arabesque ». En empruntant l'arabesque à Palestrina, Vittoria ou Orlando di Lasso, Bach « la rendit plus souple, plus fluide et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir

avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque. Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. A cette conception ornementale, la musique acquiert la sûreté d'un mécanisme à impressionner le public et qui fait surgir les images. »

Son respect pour Beethoven ne l'empêche pas de formuler son dédain à l'égard de l'harmonie imitative et de parler assez sévèrement du « tonnerre pas trop sérieux », du « rossignol en bois et du coucou suisse » de la *Symphonie pastorale*. Il estime, d'ailleurs, que, « depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la Symphonie est faite ». Et il donne de cette forme d'art une analyse d'une cruauté raffinée qui provoquera, sans doute, des protestations véhémentes parmi certains amateurs de musique orchestrale, indulgents à « ces exercices studieux et figés ».

Extrêmement sévère pour Wagner qu'il adora quelques années, mais qu'il brûla sans pitié comme une idole funeste, il se fait, assez courageusement, le défenseur de Liszt et stigmatise l'hypocrisie des mélomanes qui affectent d'être choqués par les quelques vulgarités de style qu'on peut relever dans *Mazeppa*. « La beauté indéniable

de l'œuvre de Liszt, dit-il, tient, je crois, à ce qu'il aimait la musique à l'exclusion de tout autre sentiment. Si, parfois, il va jusqu'à la tutoyer et la mettre carrément sur ses genoux, cela vaut bien la manière gourmée de ceux qui ont l'air de lui être présentés pour la première fois. Assurément, c'est très convenable, mais ça manque de fièvre. La fièvre et le débraillé, atteignant souvent au génie, de Liszt sont préférables à la perfection, même en gants blancs. »

Sa tendresse pour Rameau, souvent proclamée au cours de l'ouvrage, s'affirme lyriquement à propos d'une exécution de *Castor et Pollux*. Sa reconnaissante admiration pour Moussorgski s'exprime dans une étude attendrie consacrée à l'admirable *Chambre d'enfants*. Il caractérise avec netteté le génie « cinématographique » de Richard Strauss et lui décerne des éloges d'une rare justesse de pensée et d'expression. Et il n'apporte pas moins de clairvoyance dans le portrait infiniment moins flatteur qu'il nous trace de Siegfried Wagner.

Ennemi déterminé du théâtre national de l'Opéra, il a décrit sans indulgence le monument Garnier, dont l'extérieur évoque pour lui une gare de chemin de fer et l'intérieur une salle de bains turcs. Il affirme qu'on ne pourra jamais y faire de bonne musique et en donne des raisons assez péremptoires. Ce qui a décidé, sans doute, M. Rouché à tirer de cette désobligeante prophétie une

spirituelle vengeance en nous annonçant son intention de monter *le Martyre de saint Sébastien !*

Debussy devait prochainement entrer à l'Institut au moment où il corrigeait les épreuves de *Monsieur Croche, antidilettante*. Cette éventualité lui a peut-être fait ajouter sur ses feuillets quelques prudents *delineatur !*... Elle ne l'a pas empêché d'y laisser figurer une très vaillante critique de l'institution du prix de Rome. Il faut le louer de cet acte d'indépendance un peu dangereux pour sa carrière officielle !

Il faut le louer plus encore d'avoir osé glisser, dans un de ces articles si pleins d'heureuses suggestions, où les pensées profondes se dissimulent avec une farouche pudeur, cette ironique et modeste petite phrase : « En somme, j'essaye d'oublier la musique, parce qu'elle me gêne pour entendre celle que je ne connais pas ou connaîtrai demain. » Jamais on n'avait défini en si peu de mots l'un des devoirs les plus héroïques et les plus douloureux qui s'imposent parfois à la musique... et à la critique musicale...

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

Le Laurier blessé !... Ce titre de la quatrième « mansion » de l'œuvre de d'Annunzio est celui qui me vient aux lèvres lorsque je songe à la partition que Claude Debussy écrivit pour ce naïf

et subtil mystère. Cette musique avait la pureté et la noblesse de l'arbre sacré, elle frémissait comme son feuillage, elle se tendait vers la lumière comme ses rameaux effilés ; et elle fut blessée, cruellement blessée par la foule incompétente et par le théâtre brutal. Cette blessure saigne encore : elle ne se fermera peut-être jamais.

Il y a là un grand effort demeuré vain. Cette partition a été marquée, dès sa naissance, des signes mystérieux du mauvais destin. Tout l'accabla. Les dieux même tentèrent de la foudroyer. Au nom de l'un d'eux, l'archevêque de Paris menaça d'excommunication les auditeurs qui auraient l'audace d'assister à ce spectacle. Et, très docilement, les riches familles catholiques — et même quelques autres, promptes à saisir cette occasion inespérée de réaliser une économie — expédièrent leur valet de chambre à M. Astruc avec mission de réclamer le remboursement des loges qu'elles avaient louées pour la grande saison du Châtelet.

Au théâtre, la musique arrivait feuillet par feuillet, hâtivement copiée, corrigée au crayon ! Debussy demeurait invisible, enfermé chez lui, écrivant et retouchant jusqu'à la dernière minute cette œuvre dont quelques intimes avaient seuls deviné l'importance. La majorité des musiciens affectait de ne voir dans cette partition qu'un ouvrage de circonstance, une « commande » bâclée en quelques heures par le compositeur afin

de satisfaire au caprice fastueux de Mme Ida Rubinstein et de Gabriele d'Annunzio. Il fut, d'ores et déjà, entendu qu'on ne la prendrait pas trop au sérieux.

Cependant, page par page, la partition, s'épaississait sur le pupitre des chefs de service et sa complexité mystérieuse remplissait les exécutants d'une sorte de terreur sacrée. Ces petits fragments demeuraient assez obscurs pour qui n'en pouvait apprécier la mise en place exacte dans le texte encore inconnu. Et les choristes, en présence de la subdivision en huit parties de la symphonie vocale des Martyrs, des Anges et de tous les Saints dans le tableau final du Paradis, échangeaient des regards chargés d'inquiétude. Mais le zèle fervent des quelques amis de Debussy qu'un hasard bienveillant avait chargés de la direction des études musicales triompha de tous les obstacles. André Caplet assouplissait l'orchestre avec cette sorte de placidité obstinée et cette expression à la fois distraite et têtue qui lui sont habituelles. Inghelbrecht sculptait passionnément le bloc choral avec la foi ardente d'un imagier du moyen âge ciselant la grande rose d'une cathédrale. Et Marcel Chadeigne, poussant de temps en temps de petites exclamations d'extase, cherchait à arracher au clavier les secrets de l'orchestration insoupçonnée.

La réduction de piano ne permettait pas toujours, en effet, de deviner le raffinement des tim-

bres dont Debussy allait parer ce vitrail sonore. Investi personnellement de l'insigne et périlleux honneur de faire répéter les « danses » d'Ida Rubinstein — qui, dans la banalité d'un palace de Versailles avait trouvé le moyen de s'aménager un studio mystique ennobli de tous les chefs-d'œuvre inspirés aux peintres et aux sculpteurs par le supplice de l'archer d'Emèse — je connus, plus d'une fois l'appréhension de ne pouvoir extraire du coffret de ces harmonies à secret les magiques trésors qu'on y savait enclos. Dans la sombre et frémissante page où Sébastien, amené devant un tapis de charbons ardents « se tient au bord de la braise comme à la lisière d'une prairie »; le clavier est d'un faible secours pour traduire la « respiration titanique » des engins de bois, de cuir, de fer et de vent » qui halètent autour du feu, sous l'effort des esclaves éthiopiens. Mais, à l'orchestre, cette musique se met soudain à entrer en ignition, à rougeoyer, à devenir incandescente, à émettre des étincelles crépitantes et à se couronner de petites flammes bleuâtres qui sifflent comme des serpents irrités.

Nous nous tenions donc « à la lisière » de cette partition, attentifs et recueillis, dans l'attente du prodige. Le miracle se réalisa, un matin de mai, au foyer du théâtre, où l'on avait organisé une répétition à l'italienne. Jusqu'alors, l'orchestre avait travaillé dans sa fosse et les chœurs avaient construit, isolément, dans la salle de répétitions

du dernier étage, le palais harmonique enchanté dont l'auteur avait si suavement calculé l'équilibre architectural. Pour la première fois, les deux éléments allaient être associés. Ils le furent avec une magnificence que n'oublieront jamais ceux qui eurent le privilège d'assister à ce premier contact des voix et des instruments.

Les artistes, généralement blasés sur ce genre de cérémonie, étaient ce jour-là, réellement émus. Debussy était venu assister à cette expérience. L'œuvre était si étrangement imprégnée de magie qu'on n'osait la traiter familièrement. Elle fut dépliée et déroulée devant l'auteur avec une vénération et un respect surprenants. Cette exécution fut d'une qualité inégalable. Debussy, lui-même, qui avait, à un très haut degré, la pudeur de son émotion, ne put conserver son attitude habituelle de bienveillance sarcastique, et très ingénument, pleura ! Ce fut, certainement une minute unique dans sa vie d'artiste. Jamais, peut-être, il n'avait assisté à une incarnation aussi parfaite de son rêve ! Il faut avoir entendu ce jour-là la partition complète du *Martyre de Saint-Sébastien* pour savoir tout ce qu'elle contient de talismanique et de surnaturel. Car cette magnifique réalisation devait être sans lendemain !...

La musique descendait, en effet, sur le plateau, quelques heures plus tard ; et là, elle recevait les premières flèches qui devaient inaugurer son martyre. Les exigences tyranniques d'une mise en

scène, d'ailleurs fort belle, allaient l'assassiner lentement. Armand Bour, inquiet, nerveux, tourmenté, exilait systématiquement de ses foules grouillantes ces choristes figés uniquement préoccupés de ne pas perdre de vue la baguette du chef d'orchestre. Il cherchait à se débarrasser de ces poids lourds qui compromettaient ses plus saisissants mouvements d'ensemble. On les parquait dans la coulisse, derrière un portant, on les enterrait entre deux praticables géants, on les chassait de partout.

Les chefs de chant, affolés, s'efforçaient de rassembler les débris épars de leurs troupes, de les grouper, de les étayer l'un par l'autre. A la mode russe, ils avaient revêtu des costumes de figurants pour se mêler à la foule, sur la scène, glisser ici une indication de mesure, murmurer là un avertissement d'attaque, souffler dans une oreille une intonation difficile.

Mais l'excellent peintre Léon Bakst veillait. L'œil mi-clos, il étudiait le groupement de ses merveilleux costumes. Et, dès qu'une pause le permettait, il allait prendre doucement par le bras un guerrier, une femme de Byblos. un archer ou une esclave, et les conduisait discrètement à l'autre extrémité de la scène, dans un groupe tout différent, pour faire, disait-il avec simplicité, un « rappel » de jaune de vert ou de violet. En quelques instants le délicat équilibre des chœurs était rompu. Les soprani se trouvaient dispersés au milieu des

basses, les ténors craintifs étaient disséminés dans tous les coins de l'immense plateau : les malheureux choristes, isolés et noyés dans cette foule étrangère, ne se sentant plus les coudes et ne s'entendant plus mutuellement, n'osaient plus se lancer dans l'exécution de leur difficile partie !

C'est dans ces conditions paradoxales que fut interprété ce chef-d'œuvre qui aurait eu besoin, au contraire, d'une présentation musicale exceptionnellement minutieuse. Il ne faut donc pas trop s'étonner de l'incompréhension manifestée par le public en présence de cette révélation par trop incomplète.

Depuis, on a entendu, une seule fois, dans un concert de la S. M. I., cette admirable musique de scène supérieurement mise en valeur par D.-E. Inghelbrecht, le meilleur chef d'orchestre debussyste de l'heure présente. De temps en temps, Chevillard, Pierné ou Rhené-Baton exécutent la suite symphonique tirée de la partition, mais cette suite ne rend pas l'atmosphère exceptionnelle de l'ouvrage. Elle ne produit généralement qu'une impression terne et lointaine. La trompette cherche en vain à remplacer les voix absentes. On n'entend plus se construire, des basses aux soprani, ce magnifique escalier d'appels mystiques dont les marches montent jusqu'au ciel ; les jumeaux Marc et Marcellien ne jettent plus leur double cri de lumière à l'heure du miracle et l'on ne voit plus se dresser, au-dessus de l'orchestre, comme des

lys, les « sept témoins de Dieu » dont le chant pur planait avec une indicible majesté. On a perdu les noirs enchantements de la Chambre Magique et son scintillement polytonal qui a la valeur d'une prophétie ; la voix de la Vierge Erigone qui laisse flotter sa mélodie dans les airs comme une écharpe abandonnée ; la mélopée demie-nue, si émouvante de la *Vox cœlestis ;* les plaintes sensuelles des femmes de Byblos qui roucoulent de douleur et d'amour comme des colombes blessées et ce flamboiement grandiose du Paradis avec son furieux acte de foi et sa sauvage allégresse de psaume.

Le *Martyre de saint Sébastien* est un chef-d'œuvre qui n'a pas encore été révélé. Il est tout entier à découvrir. Debussy a écrit ce jour-là son *Parsifal.* Mais ce Parsifal attend toujours son Bayreuth.

LA NOTION DU PROGRÈS EN MUSIQUE

Sous ce titre : *Musique ancienne*, Wanda Landowska avait écrit un excellent livre devenu introuvable. On vient, fort opportunément, de le rééditer. On ne saurait trop en conseiller la lecture à tous les musiciens qui s'intéressent aux leçons de l'histoire et qui se passionnent pour l'éternelle querelle des Anciens et des Modernes. En quelques chapitres remplis de faits, riches d'une érudition souriante, égayés de fines anecdotes et révélant la sensibilité musicale la plus déliée et la plus nuancée, le sujet est traité avec une parfaite maîtrise. L'auteur déploie dans cet exposé toutes les qualités précieuses qui rendent, au clavecin et au piano, ses interprétations si persuasives : la souplesse, la finesse, la grâce malicieuse, la science profonde, et cette tendresse diffuse, cette caressante bienveillance qui opèrent, sur le spectateur de bonne volonté, à la façon d'un délicat envoûtement.

On sait que Wanda Landowska s'est consacrée, corps et âme, à la défense et illustration de la

musique ancienne. Par l'exemple, par le concert, par l'édition, par l'enseignement, par le tour du monde en quatre-vingts jours, elle confesse sa foi ardente et agissante. Et cette foi n'est pas celle de la compagne du charbonnier. Le livre documenté qu'elle a publié sur le sujet qui lui tient au cœur nous démontre que sa conviction est profondément raisonnée et s'appuie sur les bases intellectuelles les plus solides.

La musique ancienne jouit généralement, parmi les mélomanes, d'une réputation à la fois très honorable et peu enviable. On l'entoure d'un respect assez distant, on lui accorde la considération la plus distinguée, mais on ne lui voue pas souvent une affection bien sincère. Il faut reconnaître, d'ailleurs, que trop d'exécutions sèches et rébarbatives, trop de commentaires pédants, trop d'exégèses universitaires privées de toute intelligence sensible du phénomène sonore ont cent fois rebuté l'auditeur ingénu qui venait, de très bonne foi, s'initier à la religion du passé. La musicologie est une science ingrate qui décourage parfois les meilleures volontés. Un concert de musique ancienne, frigide, guindé et monotone, recule souvent les bornes de l'ennui. « Le public qui ignore la vraie beauté de ces œuvres se dit, en considérant cette froide dépouille : ces morts sont bien morts ; si on les laissait tout de même en paix ! »

Wanda Landowska n'ignore pas ce danger.

C'est contre cette trahison qu'elle lutte avec une patiente obstination en se penchant sur son clavier ou sur sa table de travail. Elle veut nous prouver que la musique ancienne est une fleur éternellement vivante dont les siècles n'altèrent pas la fraîcheur, les couleurs et les parfums. Elle n'épargne rien pour nous convaincre. Et j'avoue que, lorsque cette incomparable fleuriste assemble et noue, de ses doigts légers et savants, des bouquets d'accords et des guirlandes d'arpèges cueillis dans le jardin à la française de la famille Couperin, elle n'a pas beaucoup de peine à nous faire admettre qu'un printemps éternel règne sur ces parterres. Elle n'est pas, non plus, à court d'arguments pour nous démontrer, dans son livre, que les préjugés courants, en matière de musique de clavecin, sont d'une incroyable absurdité. Mais, grisée par son triomphe et par l'aisance heureuse de sa dialectique, elle ne résiste pas à la tentation de renouveler le geste imprudent de Moïse, qui frappa deux fois le rocher magique et fut confondu pour avoir voulu trop prouver.

Irritée d'entendre parler sans cesse autour d'elle du magnifique développement de l'art musical moderne, des conquêtes sonores, des annexions, des innovations harmoniques et orchestrales et des enrichissements merveilleux du vocabulaire contemporain, elle n'hésite pas à nier, en art, la possibilité du progrès.

La thèse est classique et a été souvent soutenue avec plus ou moins d'éloquence. L'art est immobile ; il ne peut se développer selon des lignes ascendantes. Et l'on cite joyeusement Victor Hugo : « La beauté de l'art est de n'être pas susceptible de perfectionnement... L'art n'est pas susceptible de progrès intrinsèque... Rétrogradez tant que vous voudrez du palais de Versailles au Schloss de Heidelberg, du Schloss de Heidelberg à Notre-Dame de Paris, de Notre-Dame de Paris à l'Alhambra, de l'Alhambra à Sainte-Sophie, de Sainte-Sophie au Colisée, du Colisée aux Propylées, des Propylées aux Pyramides, vous pouvez reculer dans les siècles, vous ne reculez pas dans l'art. »

Victor Hugo ajoute : « De Phidias à Rembrandt il y a marche et non progrès. » La formule est troublante. Marcher n'est donc pas « progresser »? Comment concevoir une marche qui ne serait pas, en soi, un mouvement, un déplacement d'équilibre, une marche qui se concilierait avec l'immobilité? Si l'on admet la « marche » de l'art, son élan spontané dans la direction du nord, du sud, de l'est ou de l'ouest, on ne peut plus refuser aux témoins de ce départ le droit de concevoir la notion d'une régression ou d'un progrès. Dès l'instant que le principe de l'immobilité absolue n'est pas défendu et qu'on admet l' « ondulation du beau », on sera forcément amené à considérer, selon son tempérament, toute impulsion ou pro-

pulsion à droite ou à gauche comme une victoire ou une défaite. Il y aura des courbes ascendantes et descendantes. Et c'est si vrai que l'auteur ne laisse jamais échapper une occasion de nous faire comprendre que les musiciens modernes sont de bien petits garçons auprès des grands ancêtres qu'elle honore de sa ferveur. Soit ! Mais c'est précisément ruiner la thèse de Victor Hugo qui affirme que l'art ne peut aller « ni en avant ni en arrière ». Si vous admettez le principe de la marche arrière pour le véhicule musical, votre argumentation est bien compromise. Puisque notre siècle s'enfonce actuellement dans les ténèbres, il y a bien pour le siècle suivant qui nous fera remonter de ce gouffre une possibilité de progrès !

Car l'auteur de *Musique ancienne* ne fait pas grand crédit aux musiciens d'aujourd'hui. Voici les types qu'elle se plaît à crayonner : « Après un concert où j'avais joué des œuvres de toute beauté de Bach, de Hændel, de Purcell et de Frescobaldi, un brave compositeur de province qui m'envoya ensuite ses compositions — et quelles compositions ! — vint me féliciter. Il avait l'air sincèrement émotionné : « Que c'est beau, « que c'est beau ! répétait-il. N'est-ce pas, ma« dame, on dirait que ces hommes nous ont pres« sentis ! »

Le trait est cruel. Il l'est moins que cet autre : « Que diriez-vous si, à la question posée de dé-

finir la différence entre Homère et Dumas fils, quelqu'un vous répondait, sans se donner la peine de réfléchir : Dumas fils est beaucoup supérieur, car il est venu plusieurs siècles après?... Que diriez-vous?... Moi, je dirais: c'est un musicien ! »

N'insistons pas sur l'astuce bien féminine d'une telle argumentation et sur l'efficacité de ces coups d'épingle. Il n'est évidemment pas très difficile, pour Wanda Landowska, de triompher d'aussi débiles adversaires et de mettre, en pareil cas, les rieurs de son côté. Et il est assez agréable de pouvoir déverser sur la tête d'un contradicteur, comme une bassine de plomb fondu, une longue phrase de Victor Hugo. Mais peut-on faire observer timidement que le Schloss d'Heidelberg, l'Alhambra et les Propylées ne constituent pas des arguments musicaux sans réplique, que sainte Sophie n'est pas sainte Cécile et qu'une observation valable pour l'architecture — en admettant que Versailles ne soit pas un progrès sur les Pyramides — peut fort bien demeurer vaine dans le domaine de la construction sonore.

Victor Hugo parle, d'ailleurs, de l'art « en soi », pris « en tant qu'art », ce qui maintient le débat dans les limbes philosophiques. « L'art, dit-il, est aussi pur, aussi complet, aussi divin en pleine barbarie qu'en pleine civilisation. » Entendons par là que notre ancêtre des cavernes, en percutant rêveusement un morceau de bois creux, s'offrait, le dimanche, des joies musicales

aussi pures et aussi intenses que celles dont nous abreuvent hebdomadairement MM. Pierné, Chevillard ou Rhené-Baton. « En tant qu'art », l'improvisation du Papou sur sa calebasse vaut l'exécution fine et perlée du *Concerto* en *mi* bémol de Mozart par Wanda Landowska. Libre à vous, madame, de rester sur un terrain spéculatif aussi désobligeant, mais, malgré l'autorité de Victor Hugo, n'est-il pas légitime de penser que, dans le plan des réalisations et de l'organisation de l'art, une fugue de Bach, un quatuor de Beethoven, une étude de Chopin ou une mélodie de Fauré marquent un progrès sur les compositions du *pithecanthropus erectus* martelant le crâne évidé d'un renne à l'aide d'une mailloche de silex ?

La statuaire et la peinture ne sont pas dans le même cas. Phidias était aussi parfaitement armé que Rodin pour traduire sa pensée dans le marbre. En est-il de même de la musique, tributaire des progrès « industriels » des instruments ? Concédons que Chopin et Debussy n'ont pas plus de génie que les mélomanes troglodytes des cavernes du Périgord, mais l'affinement progressif de la matière sonore qu'ils eurent à sculpter ne leur a-t-il pas donné les moyens d'aller plus loin que leurs aïeux dans la réalisation du rêve éternel ? Un noble clavecin, un grand piano souple et profond, un orchestre où s'irisent toutes les nuances du spectre sonore, ne permettent-ils

pas à un créateur de dire plus de choses, et des choses plus belles, plus subtiles, plus émouvantes que le xylophone ancestral ou même, si vous tenez à y mêler de la littérature, que la poétique flûte du pâtre d'Arcadie ? Dans ce sens, l'orchestre fluide et impondérable des *Nocturnes* n'est-il pas un progrès sur le « serpent » médiéval ou la lyre d'Orphée, lorsqu'il s'agit, pour un peintre des sons, de nous faire goûter le charme grisant d'une féerie de la nature ? Et le perfectionnement constant de nos organes sensoriels, l'extraordinaire développement de notre sens auditif qui permet aux hommes d'aujourd'hui de superposer les sensations musicales les plus rares et de recueillir tant de richesses sonores insoupçonnées, ne doivent-ils pas être considérés comme une « acquisition » heureuse de l'humanité moderne ?

Mais cessons de contrister l'avocate passionnée des siècles enfuis, qui déclare courageusement qu'en matière de progrès orchestral ses préférences personnelles vont « à l'instrumentation de Bach et de Mozart ». Voilà qui clôt, en effet, toute discussion sur ce sujet ! Contentons-nous de signaler les très intéressants chapitres du volume où sont examinés, sans vain souci de comparaison et de compétition, les problèmes essentiels de l'interprétation et du style dans la musique d'autrefois. Que de notations pénétrantes

et judicieuses dans l'étude « de la grandeur et du pathétique » ; que de justesse dans l'examen des « conceptions esthétiques du XVIII^e siècle », sur lesquelles s'impriment quotidiennement tant de sottises ; et que d'ingéniosité dans la discussion sur « la force de la sonorité » ! Une simple anecdote, un mot bien placé illumine souvent les plus obscurs de ces « ponts aux ânes » de la musicologie. « Quelle charmante naïveté dans ces morceaux de Couperin ! » écrivent ses admirateurs modernes. Or, il y a juste autant de naïveté dans les pièces de Couperin que dans les contes de Voltaire. » Voilà de la critique historique de premier ordre.

Le livre est rempli de citations savoureuses et qui font penser. De Gounod, cet apophtegme prudhommesque : « Le bien ne fait pas de bruit et le bruit ne fait pas de bien. » De Nietzsche, cette fine observation qui consternera les ténors : « Avec une voix forte dans la gorge, on est presque incapable de penser des choses subtiles. » De Victor Hugo, ces définitions de l'opéra : « Une Vénus de Médicis en cire coloriée et tournant à la vitrine des coiffeurs ; un Panthéon en meilleur des chocolats ; une sculpture de Phidias à laquelle on adjoindrait de faux cheveux et un chapeau gibus. » Et de Hubert Le Blanc, ce vœu placé hypothétiquement dans la bouche d'un de ces virtuoses qui se croient obligés d'exagérer leur sonorité : « Ah ! que ne suis-je à une demi-

lieue de moi pour m'entendre avec plaisir ! »

Les professionnels liront avec fruit les chapitres si documentés et si clairvoyants sur la couleur de l'orchestre au XVIII^e^ siècle, sur l'emploi des chœurs, le rôle du clavecin dans l'orchestre, les mouvements et les ornements. Cette partie de l'ouvrage est d'une solidité et d'une richesse étonnantes. Elle dissipera d'innombrables malentendus et donnera la clef de certains petits mystères historiques à propos desquels s'éternisent tant d'absurdes discussions. Ses remarques sur la fausse interprétation des mots *andante*, *grave*, *tempo rubato*, sont d'une logique inattaquable. Trop d'amateurs sont encore troublés par les contradictions de Littré qui affirme que l'*andantino* est plus lent que l'*andante* et de l'Encylopédie qui déclare qu'il est plus vif.

Beaucoup de préjugés disparaîtront après la lecture des études sur le clavecin, le clavicorde, l'épinette et le forte-piano. Sur le clavecin, Wanda Landowska s'exprime avec une magnifique éloquence. Elle note avec une exactitude de miniaturiste « la richesse variée de ses registres, son bourdonnement, son gazouillement, les sons flûtés du clavier supérieur, ses incisions fines, ses bruits ardents de cigale et le ferraillement superbe de ses claviers accouplés ». C'est parler en poétesse des sons et accoupler les claviers des mots avec une sûreté et une élégance de claveciniste de race !

En terminant son ouvrage, Wanda Landowska se félicite de pouvoir constater l'intérêt de plus en plus grand que l'on porte à la musique ancienne. Elle rappelle le mot de Janin : « Ce n'est pas nous qui reprenons les chefs-d'œuvre, ce sont les chefs-d'œuvre qui nous reprennent. » Et, avec un optimisme dont le fondement demeure un peu inexplicable, elle ajoute : « L'éducation du public ne sera pas difficile à faire. Tôt ou tard les Etats comprendront qu'une œuvre de Josquin des Prés vaut bien un Breughel. Tôt ou tard, des gens au goût affiné sentiront qu'un *Magnificat* de Pachebel, une chanson de Jannequin, une cantate de Bach, un motet de Palestrina valent plus que toutes les inventions industrielles et que le chant des sirènes modernes de toutes les autos réunies. Ils nous aideront alors à élever un musée où nous pourrons entendre et admirer tous nos Titien, nos Velasquez et nos Raphaël, ainsi que les peintres peuvent admirer les leurs. Nous pourrons ainsi prolonger notre vie par le souvenir des temps qui ne sont plus. »

Aucun musicien ne refusera de souscrire à ce vœu généreux ; nous voulons même espérer qu'il a, sous cette forme, la valeur d'une prophétie. Et ceux qui entendent les exécutions de Wanda Landowska, ont l'impression que cette prophétie est déjà réalisée !...

CHANSONS ET ROMANCES POPULAIRES

Voici tout un lot de nouveautés sortant de l'imprimerie. Ce sont les derniers succès de la scène et du carrefour. Nous avons là des échantillons caractéristiques du *lied* populacier, gravé sans minutie, imprimé avec négligence sur papier à chandelles et orné d'une couverture illustrée dont la niaiserie vous consterne. Lorsque le dessinateur spécialiste qui a le secret de ces compositions préhistoriques cesse d'y sévir, on y trouve des médaillons où sourient, d'un air avantageux, des chanteurs de café-concert qui se flattent tous, avec une simultanéité un peu troublante, d'avoir « créé » ce menu chef-d'œuvre. Et sur chacun de ces modestes ouvrages on peut lire l'affirmation d'un succès dépassant les prévisions les plus optimistes.

Ne vous scandalisez pas de me voir choisir, une catégorie d'édition musicale aussi basse et aussi discréditée. Ne déclarez pas qu'une telle

lecture est indigne de vous et que vous refusez d'accorder la moindre attention à des productions si parfaitement méprisables. Vous auriez tort. D'abord, tout n'est pas méprisable dans cette branche spéciale de l'industrie mélodique, et, surtout, rien n'y est absolument négligeable après le cent millième exemplaire. Voici, en effet, de la musique dont le rôle social est considérable. Disons le mot : voici la seule musique qui ait réellement un rôle social. Si décourageant que cela puisse vous apparaître, voilà l'expression actuelle de la *vox populi* à qui le proverbe attribue assez indiscrètement, dans la circonstance, une inspiration divine.

La musique a trahi progressivement, de siècle en siècle, sa haute mission démocratique. Elle devient, de plus en plus, le langage secret et confidentiel d'une aristocratie particulièrement orgueilleuse de ses privilèges. Pendant ce temps, la foule s'est fabriqué un aliment bon marché, à son usage, avec les débris harmoniques et mélodiques tombés de la table des délicats. Il ne faut pas se désintéresser de cette cuisine, parfois, cependant, bien peu appétissante. Les musiciens les plus raffinés ont, dans cette aventure, la responsabilité du mauvais riche de l'Evangile. S'ils s'étaient préoccupés davantage d'offrir au peuple une nourriture artistique assimilable, nous ne verrions pas, aujourd'hui, la foule se repaître de reliefs aussi inquiétants.

Nous nous trouvons donc ici en présence d'un fait indiscutable : les éditions que voici défendent énergiquement un art mineur en pleine activité. Leurs auteurs ne se contentent pas, comme les Fauré, les Debussy, les Dukas et les Ravel, de l'approbation de quelques centaines de lecteurs : ils viennent à nous, riches des suffrages de plusieurs millions d'électeurs. Vous ne connaissez pas leurs noms. Ils s'appellent Benech, Jardin, Dumont, Yvain, Borel-Clerc, Clapson, Rabichon ou Jacquinot. Mais le caissier de la Société des auteurs sait que ce sont des maîtres à qui la France entière apporte une contribution volontaire, abondante et régulière. Des millions de mélomanes ingénus déchiffrent leurs mélodies court-vêtues et leurs versiculets à élision. Des millions de voix reprennent en chœur leurs pauvres refrains. Le plus humble village en recueille l'écho, et — j'en demande bien pardon aux poètes bucoliques — ce sont leurs fredons égrillards, beaucoup plus que notre vieille chanson populaire du terroir, que sifflote le laboureur en aiguillonnant ses bœufs ou en maniant le volant de son tracteur agricole ! Avons-nous le droit de négliger la production des véritables professeurs d'esthétique du peuple souverain, élus par le suffrage universel ?

L'action éducative de cette musique sur l'oreille de la foule n'est pas douteuse. Ces « petits formats » que la midinette achète au guitariste du

trottoir, que le spectateur du café-concert réclame à l'ouvreuse, et que le villageois rapporte de la sous-préfecture voisine, sont les pages volantes d'un gigantesque cours de solfège et d'harmonie élémentaires que toute la France étudie docilement sans le savoir. Il s'enrichit, chaque jour, de chapitres nouveaux. On peut suivre aisément son évolution, ses progrès et ses régressions.

Car ce cours ne se développe pas au hasard. Une technique, irréfléchie, empirique, mais solide, lui interdit l'arbitraire et la fantaisie. Il faut que l'oreille des illettrés de la musique puisse enregistrer avec facilité ces petits textes dont la forme doit être nette et les accents aisément perceptibles. Cette musique doit être lapidaire. Elle tendra vers la nouveauté, mais avec d'infinies précautions oratoires. Il ne s'agit pas de dérouter l'auditeur par une trouvaille inédite : il faut le tromper par une déformation discrète d'un motif familier afin de lui procurer le double plaisir de faire, sans fatigue, un pas en avant, et de se décerner secrètement un brevet de musicalité en présence d'une victoire aussi brillante. C'est par une série de « démarquages » successifs d'effets catalogués et de contours mélodiques déjà annexés que le musicien populaire s'empare progressivement de la mémoire des foules. Son avance se fait par échelons adroitement gradués et surtout habilement camouflés. Car le public veut bien

s'enthousiasmer pour une « nouveauté » qui se compose de matériaux mélodiques et harmoniques cent fois utilisés sous des formes à peine différentes, mais il se fâche dès qu'on oublie d'apporter à ce maquillage des soins suffisants.

Travail facile ? Vous ne le croyez pas ! On gagne des fortunes à ce petit jeu, et plus d'un compositeur de grand talent a été tenté de se procurer par ce moyen, sous un discret pseudonyme, les ressources nécessaires pour se consacrer ensuite au grand art en pleine indépendance. Les plus adroits techniciens ont perdu la partie. Il leur a toujours manqué ce petit coefficient de banalité spontanée, de platitude aimable et de vulgarité souriante et instinctive que la dextérité la plus souple ne saurait remplacer. Or, c'est par ce style familier que la chanson subjugue la foule et lui impose des directives musicales.

La chanson des rues et la chanson de café-concert ont implanté dans les cerveaux modernes certaines notions de morphologie très précises. A la mélodie souple du chant populaire, à ses mesures irrégulières, à ses variétés d'accent, la chansonnette moderne a substitué une formule d'un classicisme un peu agressif. Elle a mis en honneur la phrase carrée, les périodes rigoureusement symétriques, les cadences régulières et les modulations sévères aux tons voisins selon des règles absolument immuables.

Qu'on ne s'y trompe pas : c'est à la répétition

de ces petits apophtegmes mélodiques sans profondeur mais frappants que notre foule doit son éducation d'oreille rudimentaire et ses premières leçons de syntaxe musicale. Elle suit là un cours préparatoire très méthodique où elle s'initie à certains principes de composition. C'est la chansonnette moderne qui impose secrètement au paysan, encore sensible aux modes du moyen âge, la notion de notre système tonal impitoyable, du rôle harmonique du quatrième et du septième degré de notre gamme diatonique, de nos deux modes majeur et mineur, de nos lois architecturales, de l'équilibre numérique et métrique de nos phrases. C'est par son influence constante sur les générations successives que les divers postulats de notre écriture classique actuelle, dont nous connaissons la vertu conventionnelle et provisoire, prennent, aux oreilles du public ignorant, une importance décisive et revêtent un caractère de nécessité et d'éternité tout à fait inattaquable.

L'auteur d'une chanson des rues vulgarise la coupe des phrases de Haydn, de Mozart et de la première manière de Beethoven. Même respect des « compartiments », des répétitions, des « rimes » mélodiques masculines et féminines, de l'architecture apparente et du plan tonal simplifié à l'extrême. Il n'est pas de meilleure école pour vous inculquer ce « sentiment de la quarte et sixte », qui joue dans les concours d'harmonie du Conservatoire un rôle si capital. C'est un schéma

en miniature de la prosodie musicale classique. Lorsqu'il est tracé d'une main légère, lorsqu'un accompagnement élastique et bien équilibré le porte sans effort vers le but, lorsque l'accent harmonique est juste et incisif, sans lourdeur et sans notes inutiles, ces petites démonstrations populaires ne sont pas sans agrément. J'en connais de fort réussies qui désarmeraient les techniciens les moins portés à l'indulgence.

Mais la collection des « succès » de ces derniers mois atteste que le genre est en pleine décadence. Ces romances sentimentales, ces « chansons vécues », destinées à ces interprètes d'élite, à ces êtres d'exception que le café-concert appelle, avec une modestie charmante, des « chanteurs à voix », ces dernières valses lentes, ces chansonnettes comiques, ces « scies » ou ces odes patriotiques sont d'une médiocrité lamentable.

Nous sommes très loin du niveau des chansons de Fragson ou de certains des refrains que Christiné écrivait jadis pour Mayol avec un sens du « mouvement » qui semble aujourd'hui perdu et de menues élégances d'écriture dont nul ne se soucie plus. On éprouvait alors quelque amusement à voir la petite musique imiter les coquetteries de la grande. A petites doses, infinitésimales, les compositeurs de chansons inoculaient à leur style les solutions stimulantes et reconstituantes que les illustres praticiens mettaient à la

mode. Nous avons vu ainsi s'enrichir de quelques dissonances heureuses l'harmonie stéréotypée de l'accompagnement, nous avons assisté à l'entrée de la quinte augmentée dans ce tranquille domaine, nous avons vu s'acclimater dans certains refrains un embryon de contrepoint à deux parties et, surtout, nous avons entendu des interprétations tonales de certains degrés de la gamme qui frisaient la témérité, mais que le public a très vite admises. En quelques années le café-concert, très « à la page », avait fait un grand pas dans le sens d'une interprétation harmonique plus large et plus souple de la note de passage et de l'appogiature. Si les professeurs d'harmonie daignaient se pencher sur ces modestes échantillons, ils constateraient que l'oreille populaire avait fini par admettre très facilement la substitution d'une appogiature à la note réelle, même sans le moindre espoir de résolution, et ils découvriraient, dans les moins agressives romances, d'innombrables exemples de sixième et de septième degré accompagnés en toute indépendance par l'accord parfait de tonique !

L'intérêt pratique d'un tel progrès collectif n'est pas discutable. Inconsciemment, tout un peuple s'imprégnait ainsi des lois essentielles de la grammaire musicale et lorsqu'un ignorant s'avisait d'étudier sérieusement les rudiments de son art, il s'apercevait que beaucoup de problèmes étaient, pour lui, déjà résolus, grâce aux cours du soir de

la chanson dont le vaste programme va du classicisme rigoureux d'un Mayol au futurisme audacieux d'un Vincent Hyspa, inventeur de mélodies saisissantes, affranchies de la carrure et de la symétrie, et remplies des plus étonnantes trouvailles !

Pourquoi ne retrouvons-nous plus dans les derniers modèles du genre cet élément de vie et de progrès qui permettait aux musiciens malgré l'immuable stupidité des paroles, de s'intéresser à l'évolution de la chanson de café-concert ? Les raisons en sont trop évidentes. La chanson proprement dite est en plein marasme. Elle n'est plus la chanson pour la chanson : elle n'est plus qu'un prolongement vocal de la danse triomphante. C'est la danse qui l'exile de son domaine. On utilise simplement pour les voix ses motifs caractéristiques. Les chansons actuelles portent comme sous-titres les indications : tango, one step, fox-trot, shimmy, boston ou valse-hésitation. La trahison est complète. Ce n'est pas que ces rythmes soient toujours dépourvus de grâce et de souplesse et qu'on n'y rencontre pas, çà et là, d'intéressantes réalisations, mais nous ne sommes plus au pays de la chanson.

On s'en aperçoit bien, d'ailleurs, en constatant que le succès d'un refrain ne part plus, comme autrefois, du café-concert mais du music-hall, ce qui est bien différent. Jadis un « motif » était popularisé par la foule qui le choisissait, un soir,

en toute liberté et le faisait descendre dans la rue après l'avoir adopté spontanément. Aujourd'hui, le lancement d'un de ces « bateaux » mélodiques fait songer à celui d'un cuirassé dans un chantier maritime. L'opération s'est industrialisée et exige un grand déploiement d'activité commerciale et une importante mise de fonds. L'air à succès est celui qui a été soutenu par la publicité la plus énergique, celui qu'on a pu faire entendre, dès le premier jour, partout en même temps, celui qu'on intercale trois ou quatre fois dans une revue, qu'on rappelle dans un divertissement, que le jazz-band reprend pendant les entr'actes et dont le dancing prolonge indéfiniment l'écho. Le succès est maintenant organisé d'avance et imposé au public. Le refrain vainqueur n'est pas le meilleur, c'est celui dont les ressources d'obsession dépassent celles des autres !

Dans ces conditions, l'art populaire de la chanson est incapable de défendre ses droits. Il ne faut donc pas s'étonner de sa décadence actuelle. Beaucoup de mes contemporains s'en consoleront aisément. En quoi ils pécheront, sans doute, par égoïsme. Il n'est par d'endroit où l'appétit du rêve musical se manifeste avec une ardeur plus touchante que dans les carrefours où un violoniste et un chanteur organisent un récital en plein air devant une foule attentive. Entre le geste fatigué de la mondaine qui feuillette les « nouveautés » chez son éditeur de musique et l'élan passionné de la petite

ouvrière qui tend la main vers la romance que l'on va déchiffrer en chœur il y a une différence assez émouvante. Par opposition à la satiété blasée de certains milieux, cette belle faim robuste en présence d'une nourriture grossière a sa beauté. Il est navrant de la voir s'assouvir d'une manière aussi fâcheuse et de constater qu'on ne fait rien pour améliorer cet ordinaire. C'est dommage! Quel grand musicien, sortant d'une salle de répétition générale où l'on vient de décortiquer sa dernière partition avec une froide minutie chirurgicale et passant auprès d'un de ces concerts du pavé, n'a envié secrètement le modeste confrère qui écrit de si lamentables valses mais qui compte par millions, dans le monde, ces auditeurs enivrés dont le cœur se donne avec tant d'innocence et de ferveur !...

RAG-TIME ET JAZZ-BAND

La musique moderne est en train de découvrir une volupté nouvelle : la joie du rythme pur. Cette volupté nouvelle est, au fond, la plus ancienne qu'aient jamais connue les mélomanes puisqu'elle se trouve à la naissance même de notre art. L'homme des cavernes ou le virtuose des cités lacustres apprit le plaisir du rythme avant d'inventer celui de la polyphonie qui devait engendrer l'harmonie. En frappant d'une baguette ou du poing une calebasse sonore, notre ancêtre créait un art rythmique de la percussion qui lui procura sans doute les satisfactions les plus délicates.

Après des siècles de raffinements, la musique, blasée sur les ivresses quintessenciées de l'orchestration divisée, de l'harmonie savante et du contrepoint scientifique, revient à la volupté primitive du choc rythmique adroitement asséné. La recherche de l'accent, la soif de la commotion nette et franche tendent manifestement à remplacer chez les jeunes musiciens l'extase des irisations et des brumes phosphorescentes. On a vu,

ces temps derniers, un compositeur orchestrant une partition pour cinq instruments à cordes, sept instruments à vent et dix-huit instruments à percussion.

Ce n'est pas là une gageure, un parti-pris du singularité. C'est un appétit secret de la musique contondante ! Et il n'en existe pas de preuve plus sérieuse que la vogue incroyable qui accueillit, ces dernières années, l'apparition du jazz-band.

Lorsqu'il vint en Europe, il fut accueilli avec une curiosité amusée, comme un souverain nègre en visite. On ne le prit pas au sérieux. Les gens indulgents se divertirent de sa bruyante agitation ; les critiques amers dénoncèrent la contagion infamante de ce « delirium tremens ». Mais personne ne soupçonna l'importance diplomatique de l'arrivée de ce sauvage.

Il est un peu déconcertant, en effet, de se trouver pour la première fois en contact avec cet orchestre de damnés où les banjos infatigables grattent vos nerfs à vif et où un épileptique en pleine crise bondit comme écureuil en cage et se heurte sans cesse à divers corps sonores qui constituent les barreaux de sa prison. Un spasme, et voici des tubes de cuivre qui s'entre-choquent ; un autre, et vingt casseroles entrent en collision ; une détente du bras, et des colliers de grelots frémissent ; un coup de pied, et un gong hurle lugubrement. Partout des cloches, des timbres, des plaques sonores, des objets tintinnabulants ; une grosse

caisse tonne sans arrêt, des cymbales éternuent avec un fracas cinglant, une caisse claire crépite furieusement comme un orage de grêle sur une vitre. Le fou s'exaspère dans son cabanon vibratoire : des trompes et des sirènes d'auto rugissent, des sifflets à roulette vous vrillent le tympan ; un klakson déchire d'un seul coup cette lourde étoffe sonore toute cliquetante de paillettes, mais les mille petits coups d'aiguille des banjos la recousent aussitôt. C'est la mort assurée par suffocation ou c'est l'extase hypnotique.

Les observateurs superficiels ne virent dans cette formule d'orchestration que le triomphe du désordre, la glorification du charivari et l'apothéose du tintamarre. Il fut admis que ses exécutants avaient pour unique mission de déchaîner le maximum de fracas en heurtant frénétiquement, et absolument au hasard, les divers objets sonores suspendus à portée de leurs mains.

Quelle erreur profonde ! Avez-vous entendu par fois des amateurs se livrant à cet exercice ? Avez-vous assisté aux ébats de jeunes fous s'efforçant de reconstituer le tumulte rituel en fracassant les cymbales à coups de mailloche, en martelant les cloches, et en secouant des grelots ? Beaucoup de bruit pour rien : le résultat est lamentable. Aucune élasticité rythmique, aucun ressort, aucune vie bouillonnante. On s'aperçoit vite que le jazz-band est une force organisée, obéissant à des lois obscures, se conformant à une technique secrète, co-

difiée ou non, et qu'on ne s'improvise pas virtuose dans cet orchestre de « bruiteurs ».

Le jazz-band n'est pas un jeu de hasard. Son désordre sonore n'est qu'apparent. Son origine même est une garantie. La race nègre possède un sens musical d'une subtilité rare et un instinct de la souplesse rythmique dont nous aurions le droit d'être jaloux. En jalonnant d'accents capricieux le déroulement d'une phrase, en lançant au-dessus du torrent mélodique les courbes audacieuses de gigantesques syncopes dessinées par la percussion, les virtuoses noirs se livrent à leur génie de « bâtisseurs de ponts ». Ce n'est pas une déformation arbitraire, c'est une impulsion donnée au rythme giratoire, un coup de fouet qui cingle la mélodie tournante, pour redoubler son élan à la minute exacte où il allait se ralentir. Le véritable « knouteur » de jazz-band doit avoir le geste attentif et précis de l'enfant qui fouaille sa toupie au bon moment. Il ne s'agit pas de lancer la lanière à intervalles réguliers : il faut ponctuer la rotation avec souplesse en plaçant adroitement ses accents.

Cette évolution est logique, non seulement au point de vue philosophique, mais au point de vue strictement musical. Le public de music-hall subit, sans s'en douter, en ce moment, sa réforme wagnérienne et sa réforme futuriste. Il découvre la puissance de la mélodie continue et de la sonorité diffuse, comme si on lui révélait une sorte

de *Tristan et Yseult* de ruisseau, orchestré par les disciples de Marinetti.

Jusqu'ici le music-hall, fils parvenu du café-concert, était le dernier refuge de la phrase mélodique à coupe symétrique et carrée. Le public ne se plaisait qu'aux refrains aux angles nets, aux rythmes francs, aux périodes rigoureusement balancées. Tout devait y être clair, précis, cerné d'un trait énergique et brutal. La musique devait *rimer* richement — plus richement que les paroles ! — avec la double-croche d'appui. C'était le style classique de la chanson.

Ecoutez aujourd'hui un *rag-time*. La carrure, les plans géométriques, les angles droits ont disparu. La mélodie renaît sans cesse d'elle-même ; ses périodes sont « embouties » les unes dans les autres ; la forte soudure autogène de la syncope dissimule les raccords et supprime ces reliefs. Il n'y a plus de « chutes » symétriques, plus de rimes musicales. La prosodie mélodique a découvert le vers libre, nous pourrions même dire le vers solitaire, qui ondule à perte de vue, éternel et toujours semblable. Plus de respirations, plus d'arrêts. La syncope est là pour soulever la ligne mélodique lorsqu'elle sent faiblir son énergie. Si le mouvement s'arrêtait, le « charme » serait rompu. Il faut reprendre sans cesse un nouvel élan sur cet élastique tremplin qui permet de franchir, à pieds joints, les temps forts et les barres de mesure.

Lorsque cette asymétrie subtile est réalisée par un exécutant bien doué et non par un forgeron ivre, il en résulte une sensation musicale d'un brutal, mais indéniable attrait. C'est une ivresse mécaniquement provoquée, mais c'est une ivresse tout de même. Et les hommes de ce temps ne sauraient se flatter d'y échapper, puisque c'est l'enivrement de la vitesse et la griserie du mouvement.

Cet appétit essentiellement moderne, cette joie nouvelle ne pouvaient se confiner prosaïquement dans la locomotion. Ils devaient peu à peu, chercher leur expression dans les arts. Le triomphe du machinisme est un phénomène dont l'écrasante tyrannie ne saurait être éludée dans aucun domaine de l'activité contemporaine.

Pour la musique, la soumission est faite. Nous avons appris à nous enivrer de mouvement par l'ouïe. Nous goûtons le vertige des derviches tourneurs en nous abandonnant à un thème dont un invisible accumulateur entretient la giration d'hélice. Il y a là une fascination spéciale, un hypnotisme particulier, analogues à l'action magnétique de la turbine ou du volant trop longtemps contemplés. Ce mouvement régulier, qui n'a ni commencement ni fin, qu'aucun repos ne scande, qui n'a pas besoin de reprendre haleine, qui semble branché en prise directe sur le grand moteur qui fait tourner la terre, cette force obstinée qui humilie la faiblesse humaine, la débilité de nos

muscles, l'essoufflement trop rapide de nos poumons, c'est tout le secret de cette volupté grossière mais irrésistible.

Volupté d'aujourd'hui, favorisée par la vulgarisation du phonographe et du cinématographe qui réalisent la gageure d'embrayer respectivement l'émotion musicale ou théâtrale sur une force extra-humaine, sur une énergie mécanique dont la tension et le débit sont, théoriquement, inépuisables.

Qu'on le veuille ou non, nous sommes ici dans la logique même de l'évolution de la matière sonore. Ce n'est pas un sadisme coupable, une stupidité congénitale ou le goût de la mystification qui poussent un Strawinsky à écrire un « ragtime » et certains jeunes compositeurs à étudier les réactions explosives du jazz-band. Les ironies banales sur l'art nègre n'expliquent pas tout.

Ces chercheurs sont attirés instinctivement par les mystérieuses promesses de la machine infernale. Cet appareil à disloquer la musique leur semble favorable à des exercices d'assouplissement du rythme et de la mesure. On sait que la gêne de la barre métrique devient pour les compositeurs modernes de plus en plus douloureuse. Tout ce qui tend à libérer le discours musical de ses servitudes formulaires, de son quadrillage symétrique, de son étroite géométrie empirique, les fait tressaillir d'espoir.

Les mots s'usent, les harmonies les mieux frap-

pées perdent leur relief comme des monnaies qui ont trop circulé, le pathétisme d'un procédé n'a qu'une durée limitée ; il faut rajeunir sans cesse le vocabulaire musical pour nous procurer des sensations d'une acuité neuve. De génération en génération on s'est, ainsi, annexé des dissonances nouvelles avec une extrême avidité. De Wagner à Ravel et de Strauss à Strawinsky ces acquisitions ont pris un caractère de véritable frénésie. Mais nous continuons à nous blaser et ce domaine n'est pas illimité. Il faut s'orienter dans une autre direction. Après avoir épuisé les richesses de la polyphonie et de la superposition des timbres, les explorateurs s'attaquent au son isolé. Ils cherchent à l'ébranler, à le fêler, à lui arracher à tout prix une vibration plus expressive, un accent plus poignant. L'auteur du « Sacre du Printemps » n'a plus besoin, pour ces expériences, d'un orchestre géant : un violon, une clarinette et un piano lui suffisent pour obtenir des réalisations saisissantes. La physique musicale aborde un chapitre nouveau.

Voilà pourquoi il ne fallait pas trop se hâter de sourire en voyant nos jeunes musiciens fêter les acrobates nègres qui jonglent avec les barres de mesures et les temps forts. Il y a, dans la matière musicale brute, une rigidité, une inertie dont souffrent tous les créateurs. Ils ont, périodiquement, essayé d'en secouer la tyrannie pour s'évader vers la vie ou vers le rêve. Le divin Mozart

est parvenu, sans effort, à se glisser hors de la geôle, mais Beethoven, au contraire, s'y est ensanglanté le front et les mains. Les musiciens d'aujourd'hui semblent décidés à employer la mélinite pour se frayer un passage. Qu'importe, si, derrière la muraille ainsi abattue, ils découvrent leur terre promise !

LE BALLET MODERNE

La danse a connu de tels succès, depuis quelques années, dans le domaine littéraire, pictural et musical, qu'elle a fini par s'enivrer de son triomphe. Elle traverse en ce moment, une légère crise de mégalomanie. Elle n'a plus cette divine insouciance, cette candide allégresse qui brillaient jadis, traditionnellement, par les soins des peintres et des sculpteurs, sur le front de sa Muse attitrée. Et le groupe dionysiaque de Carpeaux qui orne la façade de notre Académie nationale de Danse et ne donne qu'une idée assez lointaine des travaux chorégraphiques exécutés dans l'intérieur du bâtiment, n'offre, en tous cas, plus aucun rapport avec la plupart des réalisations de nos actuelles Terpsichores.

Il ne faut pas trop se hâter de le regretter. Sans doute, on peut sourire des ambitions « démesurées » dans tous les sens du mot, que manifestent certaines prêtresses d'une saltation idéologique ou métaphysicienne, mais cette fièvre et cette agitation sont, malgré tout, fécondes. Il n'y a plus une technique de la danse : il y en a cent. Voilà de

quoi faire le désespoir des puristes du jeté-battu et la consolation des spectateurs de bonne volonté. Car il n'y aura jamais trop d'expressions plastiques pour traduire l'infinie complexité d'un texte musical et tout danseur qui invente un heureux néologisme corporel devient un bienfaiteur de ces deux arts jumeaux. Apollon reconnaîtra les siens.

Pourquoi d'ailleurs n'y aurait-il qu'une technique valable de la danse ? De quel droit limiterait-on ainsi à une formule brevetée un art qui réclame impérieusement un vocabulaire étendu ?

Evidemment, il faut bien partir d'une première éducation professionnelle à peu près semblable — et c'est à quoi ne songent pas assez certaines bacchantes ingénues trop promptes à remplacer l'indispensable préparation musculaire par une ardeur et une foi qui ne sont pas toujours communicatives. Mais lorsque le « métier » est solidement acquis, l'imagination créatrice peut intervenir de la façon la plus libre et la plus inattendue pour en faire oublier le prosaïsme.

Une des grandes erreurs de l'art chorégraphique fut toujours de s'en tenir trop servilement à une esthétique purement théorique et d'en appliquer aveuglément les canons à n'importe quelle apprentie ballerine. On ne veut pas assez tenir compte de « l'équation personnelle » d'un corps féminin. On enseigne laborieusement à telle jeune femme, brève et potelée, les gestes et les attitudes d'une Zambelli qui a la sveltesse et la lé-

gèreté désincarnées d'une libellule : le résultat est lamentable alors que la même danseuse aurait pu nous émouvoir dans une chorégraphie mieux appropriée à son architecture spéciale. Par la volonté de ses hanches étroites ou énergiquement modelées, de ses jambes robustes ou fuselées, de ses bras fragiles ou forts, par le dessin de ses épaules, de sa poitrine et de ses reins, et quelle que soit la valeur pédagogique de son professeur, une femme devra, bon gré mal gré, abandonner l'idéal de Tamar Karsawina pour celui d'Isadora Duncan, la technique d'Anna Pavlova pour celle de Loïe Fuller, devenir une Jeanne Ronsay ou une Trouhanowa, une Napierkowska ou une Régina Badet ! Et, comme on le dit au Palais, ce sera justice !

Le corps féminin crée sa technique. Nous le voyons au music-hall où une Spinelly, une Mistinguett ou une Dourga, dans des genres fort différents, atteignent parfois à des réalisations plastiques d'une ingéniosité remarquable et d'une grâce évidente, à cause de l'utilisation parfaite et appliquée de leurs ressources plastiques personnelles. Nous l'avons vu lorsque telle et telle transfuges du corps de ballet de l'Opéra-Comique, en changeant de tréteau ont fait preuve soudain de qualités techniques insoupçonnées jusqu'alors : le music-hall ou le théâtre de genre ne leur avaient pourtant pas donné brusquement du génie, mais, en s'évadant des cadres rigides des quadrilles

classiques où elles demeuraient des exécutantes médiocres, elles se libéraient d'un esclavage de formules transcendantes trop ardues pour leurs humbles moyens et pouvaient développer, en dehors de toute scolastique, les secrètes qualités de grâce, de force, de souplesse, d'adresse ou de charme dont les avait enrichies la bienveillante nature.

« Elles ont cessé de faire de la danse » diront dédaigneusement les petits « rats » de nos corps de ballet subventionnés, qui travaillent avec courage leur agrégation de chorégraphie. Mais non ; ces indépendantes ont simplement cessé d'être des universitaires. Elles sont semblables à des « sévriennes » qui se lancent dans le roman, la poésie ou le journalisme : elles nous laisseront parfois des réalisations médiocres, elles nous donneront parfois des chefs-d'œuvre. Mais il n'est pas plus opportun de centraliser et d'unifier l'enseignement de la danse qu'il ne serait prudent de limiter à l'apport des normaliens toute la littérature française.

Qu'on ne prenne pas cette modeste réflexion pour un encouragement à l'amateurisme et une manifestation d'ingratitude à l'égard des danseurs et des écrivains qui connaissent bien leur grammaire et leur syntaxe. Hâtons-nous de souligner tout ce que nous devons aux « humanités » de la danse.

On ne fut pas toujours très équitable pour la

technique classique. Il faut bien avouer, d'ailleurs, qu'elle s'était, peu à peu, chez nous du moins, intellectualisée jusqu'à la dessication. Le ballet d'opéra avait favorisé une insensible évolution de la danseuse vers la marionnette articulée. La raideur géométrique des « pas » et des ensembles traditionnels s'ajoutant à la convention du costume transportait la ballerine dans un monde mécanique très éloigné du plan humain. Certaines prouesses, certains « pont-aux-ânes » de son métier manquaient terriblement de grâce et de séduction. Un sujet exceptionnellement doué pouvait, par miracle, en masquer l'indigence mais la plupart des interprètes échouaient dans cette tâche difficile. Et les artistes s'étaient si bien habitués à dédaigner cette banale gymnastique anachromique, perpétuée pour le seul plaisir de nos vieux abonnés, qu'ils saluèrent comme des libératrices de génie toutes les femmes qui vinrent piétiner de la musique sans chaussons roses et sans tutu.

C'était une imprudence, et nous n'avons pas tardé à nous en apercevoir. La tunique grecque et les pieds nus nous ont infligé plus d'une cruelle désillusion. Et précisément, au même moment, par un singulier paradoxe, les Fokine, les Nijinsky, les Karsawina et les Pavlova venaient, du fond de la Russie, nous démontrer les qualités de la pure tradition française dans la chorégraphie classique. Ce fut, pour beaucoup de nos compatriotes une véritable révélation. On ne s'at-

tendait pas à découvrir chez ces révolutionnaires un tel respect du passé et le voisinage des danses du *Prince Igor* et du *Sacre du printemps* ne donnait qu'une plus éloquente signification aux pointes des *Sylphides*.

On s'aperçut alors que l'esthétique stéréotypée du maillot et des chaussons roses, de la jupe ballonnée de tulle blanc, de la taille serrée, de la coiffure stricte et des bras nus n'était pas une absurdité. Dans les couvents de danse de Russie la virtuosité de Vestris s'était conservée intacte et les interprétations de Chopin qui nous étaient offertes s'inspiraient de l'acrobatique manuel de haute école du XVIII[e] siècle. Or cette technique supérieure exige un affranchissement systématique de toutes les servitudes de notre humble condition terrestre pour tendre vers un idéal de légèreté, de rapidité, de prestesse et d'équilibre supra-humain.

Le costume classique facilite cette évasion. Il transforme la danseuse en créature immatérielle, aérienne et impondérable. Il neutralise sa féminité pour en faire une fée, un elfe, un lutin ou un papillon. Il crée la femme-insecte aux membres grêles et élastiques, aux ailes de gaze, à la taille étranglée et la femme-fleur aux pétales mousseux, aux bras fins et souples comme des lianes. Par l'artifice de la pointe elle semble se libérer des lois de la pesanteur en nous donnant l'impression de planer entre ciel et terre et de ne plus effleu-

rer le sol que de l'extrémité de son orteil dédaigneux. Grâce à la pointe le corps entier de la danseuse s'allonge, s'étire, s'affine miraculeusement et se termine d'une façon imprécise au lieu de s'étayer sur une double plate-forme en contact étroit avec le plancher des ruminants. L'immense corolle de mousseline qui fleurit autour de ses hanches dissimule l'épanouissement indiscret du bassin qui affirme, avec un orgueil inopportun chez une danseuse, la noblesse du destin maternel. Ce moutonnement de blancheurs frémissantes amincit la taille qui prend la fragilité d'un corselet de guêpe, et rend plus frêles les jambes et les bras qui ne doivent pas être de chair mais évoquer le svelte frémissement de l'antenne ou du pistil. Il y a là une transsubstantiation volontaire qu'il faut accepter résolument et ne pas craindre d'accentuer, au besoin, pour spiritualiser encore cet état supérieur, ce mysticisme de la chorégraphie pure.

Mais il s'agit là d'une vocation exceptionnelle. La religion de Terpsichore a ses ordres mineurs. Il ne faut pas obliger de petites sœurs converses à devenir, par principe, des Thérèse d'Avila. Il y a, pour les adolescentes rebelles à la désincarnation, d'autres façons de servir la danse et la musique. Ces dévotions nouvelles, qui ne sont pas des schismes, se sont multipliées depuis quelques années. Toutes ne sont pas d'égale ferveur mais il serait imprudent de les décourager. Elles ont

la valeur d'expériences démonstratives d'où l'on peut tirer d'utiles enseignements.

Elles mettent ouvertement à l'étude d'importants problèmes. Elles aident à la transformation progressive du style plastique exigée par l'évolution du langage musical. La danse classique était basée sur le principe de la carrure mélodique : si elle veut s'annexer les chefs-d'œuvre modernes — et elle le doit — elle sera bien forcée de modifier son équilibre rythmique et d'assouplir sa conception de la mesure. Sans rien abandonner de sa haute doctrine, elle a le devoir de suivre la nouvelle prosodie de nos compositeurs.

La danse classique se trouve arrivée au moment embarrassant que connut la poésie lorsqu'on s'avisa de substituer le vers libre au vers régulier. La musique écrite à l'usage de nos corps de ballet reposait jusqu'ici, sur des jeux de rimes et des césures symétriques ; il s'agit maintenant de la déshabituer des alexandrins et de lui apprendre l'harmonie fuyante et subtile du vers libre ou de la prose rythmée. L'exemple de *Daphnis et Chloé* nous a montré que cette transformation était relativement aisée pour des interprètes en pleine possession de leur technique. Zambelli a su dessiner de son pied léger, avec la plus élégante indépendance, la capricieuse arabesque des mélodies de Ravel sur le plateau même où elle avait l'habitude de tracer sagement les festons

des valses du répertoire, réguliers comme les « huit » de l'arroseur qui, pendant l'entr'acte, semble calligraphier sur le plancher les lois essentielles du rond de jambe et de l'aile de pigeon.

Une telle leçon ne doit pas être perdue. La technique classique peut se rajeunir sans trahison. Elle ne saurait demeurer en marge du mouvement musical. Elle est assez souple pour s'adapter à tous les styles et à toutes les syntaxes. Après avoir fait de la prosodie elle peut faire de l'analyse grammaticale ou de l'analyse logique. Des danseurs mélomanes comme les Sakharoff nous ont montré avec quelle minutie philologique on peut décortiquer une phrase mélodique, en rendre sensibles les plus secrètes intentions architecturales et faire briller toutes les facettes d'une locution harmonieuse. Les chorégraphes n'ont pas le droit de négliger pour l'avenir de si précieuses indications.

Qu'ils ne soient pas esclaves de leurs préjugés scolaires. Qu'ils accueillent avec discernement mais avec une curiosité bienveillante les apports des danses étrangères. Les ballets russes nous ont montré qu'on peut fonder un excellent conservatoire de chorégraphie occidentale avec des professeurs et des élèves profondément imprégnés d'une culture esthétique asiatique. L'orientalisme et les persaneries dont on a vulgarisé chez nous les langueurs voluptueuses et la fine

grâce sensuelle ne mettent pas plus en péril notre goût national que ne le firent jadis les turqueries des ballets de cour. Nous pouvons y puiser au contraire de fructueux enseignements. Nous y apprendrons qu'à côté de la danse spiritualisée existe une danse où le corps féminin impose sa souveraineté. Dans celles-ci, la musique obéit à la chair au lieu de lui imposer sa loi. Et cette nouvelle forme de collaboration peut engendrer également des chefs-d'œuvre.

C'est de tous ces éléments épars que sera fait l'art chorégraphique de demain. On le pressent riche, éloquent, dynamique et persuasif. Déjà il répudie la pantomime traditionnelle, composée de formules toutes faites. Il sait se faire comprendre par des moyens qui ne doivent rien aux autres arts. Il devient complet et profond. Et dût cet aveu passer pour un odieux blasphème, je suis de ceux qui voient en lui — après la faillite désormais inévitable des drames chantés — le dernier refuge le plus sûr, d'ailleurs, et le plus universel du lyrisme de l'avenir !

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE (Gabriel Fauré)	VII
I. — GABRIEL FAURÉ : *Mirages. Deuxième Quintette*	1
II. — CHARLES KOECHLIN : *Sonatines. Paysages et marines*	21
III. — LOUIS AUBERT : *Habanera*	33
IV. — IGOR STRAWINSKY : *L'Oiseau de Feu*	43
V. — D.-E. INGHELBRECHT : *Le Cantique des Créatures*	55
VI. — BÉLA BARTOK, PAUL DUKAS, MANUEL DE FALLA, EUGÈNE GOOSSENS, FRANCESCO MALIPIERO, MAURICE RAVEL, ALBERT ROUSSEL, FLORENT SCHMITT, ERIK SATIE, IGOR STRAWINSKY : *Le Tombeau de Claude Debussy*	67
VII. — GEORGES MIGOT : *Quintette. Trio*	89
VIII. — CAMILLE SAINT-SAËNS : *Six Fugues*	101
IX. — FLORENT SCHMITT : *Psaume XLVII*	111
X. — FRÉDÉRIC MOMPOU : *Cants magics*	121

XI. — Arthur Honegger : *Le Roi David*... 131

XII. — Arnold Schœnberg : *Pierrot lunaire*. 143

XIII. — Maurice Ravel : *Sonate*..... 155

XIV. — Claude Debussy : *Monsieur Croche antidilettante. Le Martyre de Saint-Sébastien*..... 165

XV. — La notion du progrès en musique..... 183

XVI. — Chansons et romances populaires..... 195

XVII. — Rag-time et Jazz-band..... 207

XVIII. — Le Ballet moderne..... 217

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
QUINZE FÉVRIER MIL NEUF CENT
VINGT-TROIS PAR L'IMPRIMERIE
FLOCH, A MAYENNE, POUR
LES ÉDITIONS G. CRÈS ET C^ie

LES DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

PIERRE-MAC ORLAN. — **Malice**	6	»
ISRAEL ZANGWILL. — **Les Affranchis du Ghetto**	6	»
CÉCILE GILSON. — **Le Merveilleux Été**	5	»
ANDRÉ LICHTENBERGER. — **Pickles**	5	»
J.-O. CURWOOD. — **Le Grizzly**	6	»
JACK LONDON. — **Jerry dans l'Ile**	6	»
MAURICE BEAUFRETON. — **Vie de Benvenuto Cellini** (2 vol.)	18	»
RENÉ BOYLESVE. — **Pages choisies**	6	»
CHARLES OULMONT. — **Le Livre des Amants**	6	»
FRANTZ JOURDAIN. — **Au Pays du Souvenir**	6	»
RENÉ LALOU. — **Histoire de la Littérature française contemporaine** (1870 à nos jours)	10	»
VICTOR SÉGALEN. — **René Leys**	6	»
GEORGES PONSOT. — **Le Roman de la Rivière**	6	»
ANDRÉ WARNOD. — **Les Bals de Paris** (ill. de 65 dessins)	7	»
J. DE PIERREFEU. — **G. Q. G., secteur I** (2 vol.)	12	»
GŒTHE. — **Werther** (10 ill. hors texte)	7	50
ÉLIE FAURE. — **L'Arbre d'Éden**	7	50
J. BARBEY D'AUREVILLY. — **Victor Hugo**	7	»
BOISYVON ET DORSENNE. — **Les Repaires de l'Ile Azurine**	6	»
G. K. CHESTERTON. — **Petite histoire d'Angleterre**	6	»
STENDHAL. — **La Chartreuse de Parme** (2 vol.)	13	»
ABBÉ PRÉVOST. — **Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut**	7	»
PIERRE LASSERRE. — **La Promenade insolite**	5	»
COMTESSE M. DE NOAILLES. — **Pages choisies**	6	»
PAUL GÉRALDY. — **La Guerre, Madame** (nouv. édit.)	2	50
HENRY BORDEAUX. — **Pages choisies**	6	»
COMTE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. — **Tribulat Bonhomet**	6	»
MICHEL GEORGES-MICHEL. — **Les Fiançailles londoniennes**	5	»
FRANCIS CARCO. — **Maman Petitdoigt**	4	75

LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie
PARIS — 21, rue Hautefeuille, (6e) — PARIS

MAYENNE, IMPRIMERIE FLOCH

BINDING SECT. NOV 17 1967

ML
60
V84
1923

Vuillermoz, Émile
Musiques d'aujourd'hui
[4. éd.]

ML
60
V84
1923

Vuillermoz, Émile
Musiques d'aujourd'hui
[4.ed.]

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 30 19 01 16 009 0